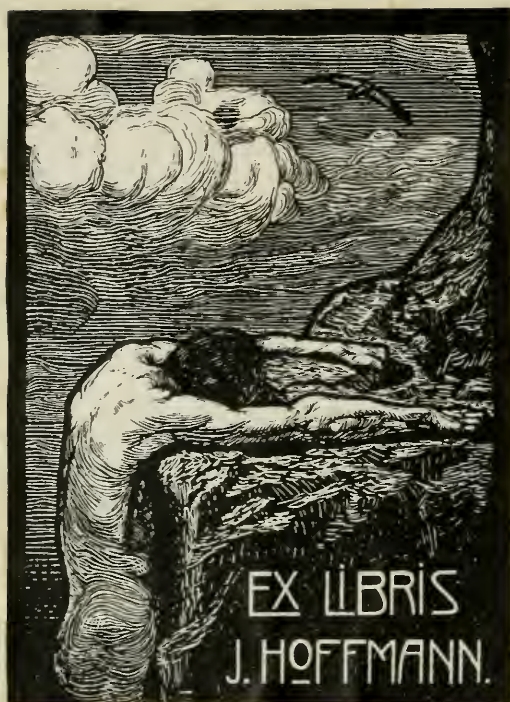


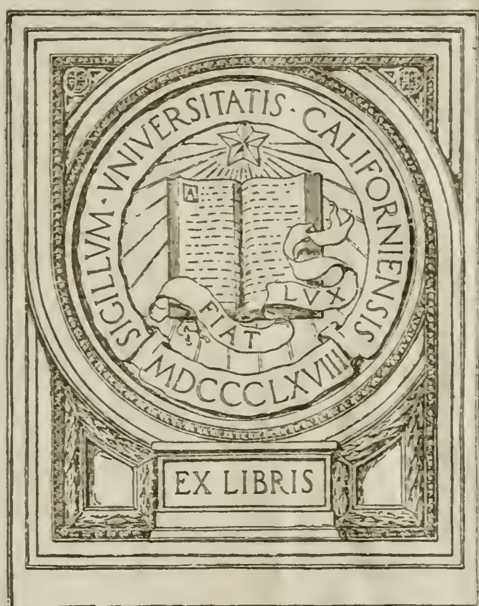
JULIUS KURTH / DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT

MIT SIEBZIG ABBILDUNGEN



R. PIPER & CO. VERLAG IN MÜNCHEN


EX LIBRIS
J. HOFFMANN.


UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
ROLF HOFFMANN

DR. JULIUS KURTH

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT

DR. JULIUS KURTH

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT

EIN ABRISS SEINER GESCHICHTE

MIT 75 ABBILDUNGEN
UND 100 FAKSIMILES VON SIGNATUREN

ERSTES BIS FÜNFTES TAUSEND



MÜNCHEN 1911
R. PIPER & Co. VERLAG

HERRN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR DR. OTTO JAEKEL

DEM TREFFLICHEN KENNER
UND FLEISSIGEN SAMMLER

VEREHRUNGSVOLL GEWIDMET

ZUR EINFÜHRUNG

Die vorliegende Arbeit will in kürzester Form ein Bild der Entwickelung des japanischen Meisterholzschnittes, eine Geschichte seiner Technik und biographische Daten über seine Meister geben. Seit W. von Seidlitz 1897 sein für die deutsche Wissenschaft maßgebendes Buch über die „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes“ herausgab, hat sich das damals entworfene Bild ganz erheblich geändert. Die Japaner, durch europäischen Sammlerfleiß aufmerksam geworden, haben sich des früher stiefmütterlich behandelten Kunstzweiges mehr und mehr angenommen, eine große Anzahl von Büchern ist dort drüben erschienen, die ihn ausschließlich zum Thema haben, ja seit 1910 wird die hübsch ausgestattete Monatsschrift Kono-hana herausgegeben die in kurzen Abschnitten alle erdenkbaren Kapitel über jene Meister und ihre Werke zum Abdruck bringt. Es ist also nicht mehr möglich, nur auf Grund europäischer Sammlungskataloge ein richtiges Bild des großen Stoffes zu gewinnen; man muß vielmehr die japanischen Quellen selbst studieren und ihre Fäden so lange textkritisch verfolgen, bis man auf die ältesten Aufzeichnungen derer stößt, die die Meister noch persönlich kannten.

Wie ich schon öfter betonte, sind und bleiben die Hauptquellen allerdings die Werke der Meister selbst, ihre datierten Blätter, deren es mehr gibt, als man bisher annahm, besonders die Vorworte zu ihren zahllosen Büchern, Grabdenkmäler mit biographischen Daten, Tempelweihgeschenke, Staatsurkunden usw.

Sind wir es doch diesen Meistern genau so schuldig, wie den europäischen, uns mit ihrem Lebensgange zu beschäftigen, soweit wir irgend einen Einblick gewinnen können, da er sich vielfach in ihren Werken widerspiegelt. Unter diesem Gesichtspunkte vermögen uns sogar gut verbürgte Anekdoten die wertvollsten Aufschlüsse zu geben.

Das so gewonnene Quellenmaterial erweist sich als außerordentlich ergiebig. Der erste, der mit japanischen Quellen arbeitete, und zwar mit dreien, die er mit A, B, C bezeichnete, war der Verfasser des Kataloges Barboutau. Das Resultat bestand in einer Fülle von Notizen über die Meister, obschon sich die Quellen als sekundär herausstellten. Ich habe dann in meinem „Utamaro" 1907 sieben neue Quellen benutzt und verfüge jetzt über etwa dreißig, deren textkritische Vergleichung es möglich machte, auf gesicherte Urüberlieferungen zurückzugelangen.

Es ist heute nicht mehr angängig, dem schwierigen Stoffe ohne diese vielfach trockenen und komplizierten Arbeiten beizukommen. Wie trügerisch die Schlüsse waren, die vorwiegend aus Formen, Trachten und Frisuren der Holzsschnitttypen gewonnen wurden, zeigen Fenollosas vielfach verfehlte Datierungen. Ebenso ist eine Darstellung des Stoffes aus rein ästhetischen Gesichtspunkten heraus unter Benutzung von Sammlungskatalogen und unter Beiseitesetzung des großen Quellenmateriales, wie es in der 1910 erschienenen Neuauflage des v. Seidlitzschen Buches geschehen ist, der Art der heutigen Bearbeitung eines kunstgeschichtlichen Themas nicht mehr entsprechend. Wo man die Meister und ihre Zeitgenossen selbst reden hören kann, darf man nicht die Meinungen von Autoren als Norm betrachten, die über ein Jahrhundert später geschrieben haben. Ich habe im 2. Heft des Orientalischen Archivs, 1911 (Hugo Grothe), nachgewiesen, wie verhängnisvoll das dem v. Seidlitzschen Werke geworden ist.

Auf den angeführten Gesichtspunkten ist dieser Abriß aufgebaut. Er weicht nicht nur in den Datierungen und lebensgeschichtlichen Notizen, sondern auch in den ästhetischen Wertungen stark von den bisherigen Arbeiten ab.

Daß seine neuen Vorschläge in dieser Beziehung absolut zwingend seien, wage ich nicht im mindesten zu behaupten. Gerade hierbei spricht der persönliche Geschmack ein bedeutsames Wort, weiterhin ist es uns Westländern nicht leicht, uns in jene fremde Art völlig hineinzudenken, und endlich können neue Funde alte Urteile, die nur auf wenig Werke gebaut waren, wesentlich verändern.

Zugleich will aber dies Buch die Grundzüge eines umfangreichen Werkes über die Geschichte des japanischen

Holzschnittes feststellen, das ich bald erscheinen zu lassen hoffe. Der Raum eines Abrisses legte mir große Beschränkung auf. Es war ausgeschlossen, meine zahlreichen neuen Resultate zu begründen. Ein Verzeichnis meiner Schriften, die ich als Belege wiederholt heranziehen mußte, ist am Schlusse gegeben. Wenn ich bei verschiedenen Punkten betonte, daß dies meine eigenen Fündlein seien, so geschah dies, um mich zu schützen, da gar manche derselben unter Verschweigung meines Namens benutzt worden sind. — Es war sodann unmöglich, alle bekannten Meister auch nur dem Namen nach zu erwähnen. Ich schätze die in v. Seidlitz' Erstauflage genannten gegen 120, 130 weitere bringt die neue Auflage — die japanische Quelle D gibt nicht weniger als 756, die Quelle F über 800! Fast nur die Hauptmeister und ihre Hauptschüler konnten angeführt werden, eine Gesamtliste wird erst meine größere Arbeit enthalten. Dasselbe gilt von den Abbildungen, die die Entwicklung der Kunst nur in allgemeinen Zügen darstellen. Für die gütige Überlassung der Vorlagen bin ich dem Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin, Herrn Ernst Fritzsche (Firma E. Fritzsche)-Berlin, Herrn Universitätsprofessor Dr. Otto Jaekel-Greifswald, Frau Straus-Negbaur-Frankfurt a. M., Herrn Pfarrer Friedrich Succo-Lichtenberg und Herrn Vorwald (Firma Rex & Co.)-Berlin, zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Die Meister von Kyoto und Osaka habe ich nur gestreift. Dies Gebiet bedarf dringend einer besonderen Bearbeitung. Die Monate der Datierungen gab ich in deutscher Art, obschon sie sich mit unseren Monaten nicht decken. „Januar" heißt also: „erster japanischer Monat", usw.

Den konzentrierten Stil und die vielleicht hart klingenden Schlagwörter möge man mir gütigst vergeben. Für mich mußte hier „Kürze des Witzes Seele" sein.

Über die Berechtigung eines eingehenden Studiums dieses Kunstzweiges habe ich schon so oft geschrieben, daß ich es mir hier versagen darf. Wem jene reizvollen Blätter eine so ungeheure Freude bereitet haben, wie mir, wen ihre eigenartige Kunst einmal mit ihrem ganzen Zauber gepackt hat, der lächelt über die Versuche einiger Neuerer, uns den freien Genuß daran verderben zu wollen!

HOLZSCHNITT UND MALEREI

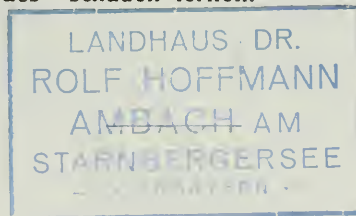
Die stolze Kunst der Malerei, die Japan von China gelernt, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts dem Verfalle nahe. Sei es, daß die strengen Überlieferungen die Bewegungsfreiheit des einzelnen Meisters endlich erlahmen ließen, sei es, daß der Stoff des Hergebrachten zu beschränkt gewesen war, die Tōsa- und die Kanō-Schule vermochten es nicht, der welkenden Kunst neue Frische zuzuführen. Aber das Bedürfnis nach anderen Ausdrucksformen war lebendig geworden. So erklärt sich jenes Phänomen herrlichster Kunst, das wir in dem Lackmaler Kōrin (1660—1716) bewundern, am besten.

Es war aber besonders ein Maler, der vom Kothurn feierlicher Überlieferungen der Tōsa-Schule hinunterstieg und sich etwas in seinem eigenen Volke umsah. Das war Iwasa Matahei (1578—1650). Wir können seine Eigenart nicht mehr genießen, da es kaum ein Werk gibt, das ihm mit Sicherheit zuzuweisen wäre. Seine Bedeutung aber ist außerordentlich gewesen. „Ukiyo" wurde er benannt, „die bewegliche Welt", weil er Szenen aus dem Volksleben zur Darstellung brachte, und aus diesen Ukiyo-ye (Ukiyo-Bildern) hat sich die Kunst des Holzschnitts entwickelt. Es muß durchaus festgestellt werden, daß sich die Holzschnittmeister nicht etwa als Graphiker, sondern stets als Maler der Ukiyo-ye-Schule bezeichnet haben. Sie daher den Malern als etwas Andersartiges gegenüberzustellen, ist eine reine Willkür. Denn von fast allen großen Meistern dieser Gattung können wir nachweisen, daß sie als Maler genau so tätig waren, wie als Holzschnittmeister — etwa wie unser Albrecht Dürer, — ja, wir besitzen noch eine beträchtliche Anzahl solcher Gemälde von ihrer Hand.

Sie haben das Verdienst, die Werke der Hochkunst zum nationalen Eigentum gemacht zu haben. Denn in zahlreichen Büchern vervielfältigten sie die Schöpfungen der alten Maler, besonders jene Impressionen in Schwarz und Weiß, und oft so meisterhaft, daß man nicht mehr an einen Druckstock denkt, sondern die flotten und weichen Striche des Pinsels zu sehen glaubt. So wurde der Holzschnitt ein billiger Ersatz für die Malerei.

Er wurde aber noch mehr: Man darf ihn getrost die nationale Malerei Japans nennen. Ein großer Verehrer altjapanischer Kunst sagte einmal in meiner Gegenwart, ein bestimmter Künstler habe so großartig gemalt, daß er seinen Namen nicht japanisch, sondern chinesisch ausspreche! Denn das war wirklich das Höchste, was ein Meister des Landes der aufgehenden Sonne leisten konnte, daß die uralte chinesische Tradition in seinen Werken lebendigen Ausdruck fand. Deshalb stellt der Holzschnitt, der, wenn er nicht Gemälde kopiert, eine völlig eigenartige Technik zeigt, den Akt nationaler Selbstbesinnung dar. Das hat Minamato Utamaro empfunden, als er verächtlich auf die „chinesischen Hunde- und Affenmaler" herabblickte.

Im Holzschnitt pulst das Herz des damaligen Volkes, jenes leichte Herz, jene galante Sinnlichkeit der Tokugawa-Zeit, um deretwillen ihn neuere Japaner so sehr verachtet haben. Keine hundertbändige Geschichtschronik erzählt uns so anschaulich vom Genießen und Entbehren, von Freud' und Leid dieser Tage, als die Werke der Ukiyo-ye-Meister. Durch sie können wir am besten in die Seele des „Libellen-Eilandes" schauen lernen.



VORSTUFEN DES HOLZSCHNITTES

Als ältestes Druckbuch Japans wird das Muku shokō gyō genannt, das im 8. Jahre des Tempyō-Hōshi, 764 unserer Zeitrechnung, auf Befehl des Kaisers Shōtoku herausgegeben wurde. Es enthält aber keine Bilder. Wann man zuerst Bilder gedruckt hat, steht nicht fest. Bereits 1325 veröffentlichte der Priester Ryōkin eine Reihe religiöser Zeichnungen, die den Pilgern als Wallfahrtsandenken verkauft wurden. Derartige Blätter existieren noch zahlreich. Auf sehr alte Zeiten weisen auch die beiden grandiosen Männerfiguren der Slg. Jaekel, deren eine mit Dunkelrot gefärbt ist, und deren Schöpfer der Besitzer mit Recht den „Meister



1. „Ziegeldruck“ mit Tan gefärbt. „Meister Validus.“
Knappe mit zugebundenem Feldzeichen. Slg. Jaekel.



2. „Ziegeldruck.“ „Meister Validus.“ Krieger im Kampfe mit zwei Wölfen. Slg. Jaekel.



3. „Ziegeldruck“ aus einem „Ise monogatari“, wohl Anfang des 16. Jahrhunderts. Rosse am Fuji. Slg. Kurth.

Validus“ nennt (Abb. 1, 2). Aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts findet sich in derselben Sammlung eine Buddhafigur, die Kopie eines uralten Klosterbildes.

Das älteste bisher bekannte illustrierte Buch scheint das Tengu dairi (Slg. Gillot) zu sein, wenn nicht eine Reihe von Romanillustrationen der Slg. Jaekel und Kurth noch älter sind (Abb. 3). Jünger ist nach Stil und Auffassung sicher das nach einem chinesischen Vorbilde gezeichnete Butsu setsu shū wo kyo von 1582 (Slg. Vever). 1608 erschien das zweibändige Ise monogatari mit 49 Illustrationen, die auf verschieden getöntes dünnes chinesisches Papier gedruckt sind (Slg. Vever, Slg. Kurth) (Abb. 4); es eröffnete



4. Aus dem „Ise monogatari" von 1608. Prinz Narihira entführt eine Hofdame. Slg. Kurth.

den Reigen einer ganzen Anzahl ähnlicher Werke. 1626 wurde das Heiji monogatari, 1629 das Shokyo hiden, gegen 1630 das Taka-tachi, gegen 1650 das Shinnyō-dō engi, 1656 in Kyoto das Heike monogatari herausgegeben. Ein Prachtexemplar des erstgenannten mit wunderbar feiner Handmalerei, bei der man zuerst zweifelt, ob man es überhaupt mit einem Druckwerk zu tun hat, ist in den Slgn. Jaekel, Kurth, Straus-Negbauer und Succo zerstreut.

Der ganze Stoff bedarf noch eines gründlichen Studiums. An dieser Stelle aber ist eine Frage von besonderer Wichtigkeit:

Wenn schon vor dem Erscheinen des ersten Buches des Hishikawa Moronobu 1659 eine so stattliche Anzahl illustrierter Werke vorhanden war — und es werden fraglos noch mehr gefunden werden! —, wie kam man darauf, diesen Mann als den Erfinder des Holzschnittes zu feiern? Wenn seine „Yedo-ye“ (Yedo-Bilder, Yedo das heutige Tokyo) nur an Zahl den früheren Veröffentlichungen überlegen waren, so wäre doch der Ehrenname eines Erfinders völlig unberechtigt!

Vielleicht gibt folgendes eine Lösung: Die mir vorliegenden Proben jener alten Werke scheinen nicht von Holzstöcken gedruckt zu sein. Das Romanfragment und wohl auch das Heiji Monogatari hat ein Korn, das an Mineralien, etwa Ziegel, erinnert, und das Ise monogatari und religiöse Blättchen älterer Zeit mit ihren fettigen Umrissen sind wahrscheinlich von Bleiplatten gedruckt, eine Technik, die sich in Osaka noch bis in das 19. Jahrhundert hinein erhalten hat. Es ist daher sehr gut möglich, daß Moronobu wirklich als erster den Holzstock eingeführt hat. Dann ist der Lobpreis eines alten Verschens von 1683 berechtigt:

Ein Haus des Glückes,
Aus Föhrenholz errichtet
Auf einer Bergburg,
Ihm gleichen Hishikawas
Berühmte Ostlandbilder.

Daß der Dichter nicht das fast ausschließlich angewendete Kirschbaumholz nennt, hat seinen Grund darin, daß die Föhre der Glücksbaum als solcher ist. Entscheiden wird sich die ganze Frage aber erst bei umfassenden Untersuchungen lassen.

I. DIE SCHWARZDRUCKE

A. DER RUNDLICHE STIL

1. DIE BÜCHERILLUSTRATOREN

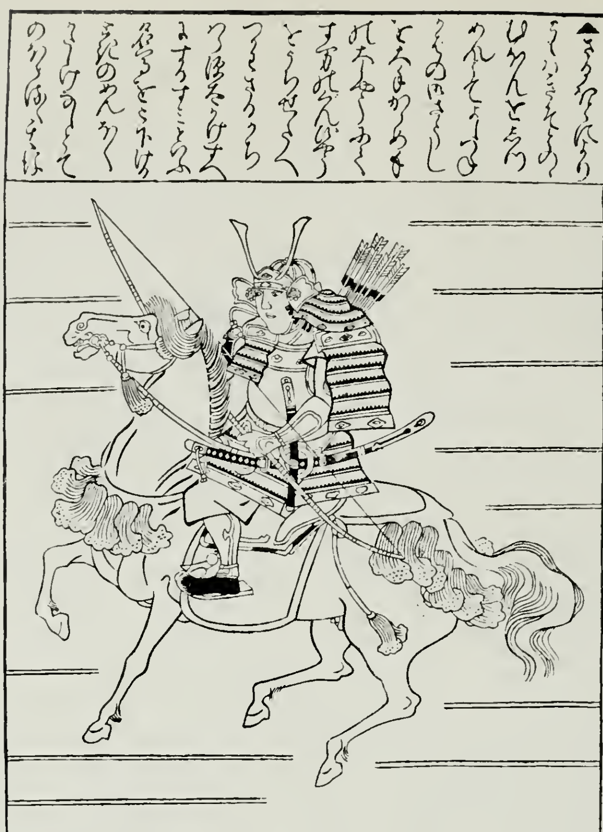
Aus den herrschenden Typen der Malerschulen ist der Stil der ersten Holzschnittzeit am besten zu erklären. Da der Japaner Farbenperspektive und Schatten nicht kannte, wurde entweder die konturlose Farbenmasse oder die Umrißlinie bis zur höchsten

Meisterschaft behandelt. Die Holzschnitte, die nicht alte Gemälde kopierten, übernahmen ausschließlich die Umrißlinie und riefen nur durch mächtige Flecke des tiefsten Sammetschwarz eine gewisse Farbigkeit hervor. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, daß die meisten für den Verkauf mit der Hand gefärbt wurden. Das war, wie gezeigt, bereits auf den Drucken vor Moronobu üblich. Wollte man ein Werk besonders kostbar ausstatten, so trug man nach Art der Tosaschule opake Massen auf, die man auf das feinste ausmalte. Das matte Metallgold diente dabei zu zartester Ornamentierung. Die Gesichter solcher Drucke wirken wie weißes Email, ihre Linien sind mit haardünnem Pinsel eingefügt, da die starke Farbendecke die Konturen des Druckes völlig verbarg. Bei weniger kostbaren Büchern legte man bestimmte Flächen mit Braun, Dunkelrot, Zinnoberrot, Gelb, Olivgrün an, und die Flüchtigkeit und Unebenmäßigkeit der Färbung beweist den wohlfeilen Massenvertrieb. Von einem bestimmten System der Kolorierung aber kann hier noch keine Rede sein. Der Holzschnitt war eben verbilligte Buchmalerei.

Bei den Formen herrscht in der ersten Zeit das Rundliche vor. Diese Gesichter sehen feist aus, ohne der Anmut zu entbehren. Die Finger runden sich in flott gezogenen Linien, ohne die Ansätze der Gelenke zu zeigen. Die Ärmelausschnitte bilden Ovale in der überlieferten Form der japanischen Perle. Ein kühner Schwung, nur wenig gebrochen, beherrscht die Faltenmasse der Gewänder, die durch starke, saftig ansetzende Pinselstriche angelegt werden. Derselbe Schwung in den rundlichen Gestalten, ja selbst in der Landschaft, in dem Gewölk. Dabei eine sprudelnde, quirlende, zappelnde Lebendigkeit und doch wieder eine feierliche Gemessenheit. Eine Auffassung des Lebens, die von Kraft strotzt.

Der älteste Holzschnitt diente ausschließlich der Buchillustration. Es dürfte schwer sein, aus der alten Hishikawa-Schule einen Einblattdruck nachzuweisen. Die als solche ausgegebenen Stücke stammen, soweit ich das bisher feststellen konnte, aus Albums.

Hishikawa Kichibei Fujiwara Moronobu (1638—1714) wird als Vater der neuen Kunst und als Gründer der großen Hishikawa-Sippe gefeiert. Sein Großvater Shichiyeimon



5. Hishikawa Moronobu: Fürst Yoritomo hoch zu Roß.
Aus einem „Heldenbuche“. Slg. Kurth.

war Stofffärber im Flecken Hōta im Heiguri-Bezirk der Provinz Bōshū (al. Awa), sein Vater Kichiyeimon Michishige, ebendort Kunststicker, wurde später Mönch und starb am 15. Februar 1662. Er selbst betrieb zunächst das Gewerbe seines Vaters, ging dann nach Yedo und zeichnete Stoffmustervorlagen. Dabei entdeckte er sein Talent zur Malerei, ging bei den Tōsa-Malern in die Schule, schloß sich dann der Art des Ukiyo Matahei an, der damals schon gestorben war, und gründete endlich ein eigenes Atelier. Das war die Wiege des Meisterholzschnitts. Einige 80 Bücher mit Illustrationen seiner Hand sind bisher nach-



6. Hishikawa Moronobu: Aus einem Shungwa. Liebespaar mit dem „Tagelied“ des Dichterprinzen Narihira (vgl. Kurth, Japan. Lyrik, S. 31 f.). Slg. Kurth.

weisbar, über 100 hat er herausgegeben. Das erste, das wir besitzen, stammt von 1659. Als er sich 1694 das Haupt scheren ließ und unter dem Namen Yūchiku ein Mönch im Kloster seines Heimatortes wurde, hinterließ er seinen Söhnen noch eine große Anzahl von Zeichnungen, die in mindestens fünf Büchern bis 1701 herausgegeben wurden. Eine Bronzeglocke im Rinkaizan-hetsugwan-Tempel zu Hōta, die er gestiftet, zeugt von der Frömmigkeit des welttoten Mönches; als Mensch aber, als Lebewesen gegenüber dem Mönche nach japanischer Anschauung, war er ein liebenswürdiger Schalk, wie sein drolliges Gedicht beweist, das ich in der „Japanischen Lyrik“, S. 68 f., veröffentlicht habe, und ein Freigeist, auch ein unruhiger Zugvogel, wie sein häufiger Wohnungswechsel in Yedo (vgl. den Stadtplan in meinem „Sharaku“) erkennen läßt. Seine Vielseitigkeit als Künstler grenzt an das Fabelhafte. Seine Figuren atmen Kraft und Fülle und zucken oft vor Lebendigkeit. Seine



7. Porträt der Enkelin des Moronobu, der Ukiyoye-Meisterin Osawa, von Okumura Masanobu in dem Werke „Yehon fūga shichi Komachi". 1723. Slg. Kurth.

humoristische Ader und seine löwenkühne Phantasie sprüht am meisten in seinen erotischen Träumen. Kein japanischer Meister hat dies Gebiet mit der gleichen verblüffenden Selbstverständlichkeit behandelt, die bei ihren monumentalen Ausdrucksformen die Schwüle gemeiner Sinnlichkeit verliert. Wer seine und Kōrins malerische Werke nebeneinander hält, der empfindet, daß diese beiden Genies und Genießer sich auch im Privatleben berührt haben müssen, obgleich Kōrin noch ein Jüngling war, als Moronobu ins Kloster ging (Abb. 5, 6).

Eine große Sippe von Schülern schloß sich dem gefeierten



8. Nishikawa Sukenobu: Halbblatt aus dem „Yehon Waka no ura“ von 1734, Bd. III. Beste Zeit. Slg. Kurth.

Meister an. Zunächst eine Reihe von Blutsverwandten: Sein Bruder Masanojō. Sein erster Sohn Kichiyeimon, später Kichibei Morofusa, Mitarbeiter des Vaters, später Stofffärber, der das Sugataye hyakunin isshu des Moronobu kurz nach dessen Mönchwerdung veröffentlichte. Sein zweiter Sohn Junojō Moronaga I, der besonders als Kolorist von Holzschnitten gerühmt wird. Ob Morobei, der sich selbst als Sohn des Moronobu bezeichnet, der dritte Sohn oder nur ein Schüler war, ist noch unklar. Die Enkelin des Moronobu, Osawa, deren Porträt uns Okumura Masanobu aufbewahrt hat (Abb. 7), malte bereits in ihrem 15. Lebensjahre Frauenbildnisse. Von Moronobu-Schülern, die den Namen Hishikawa führten, seien genannt: Moronaga II, Morotsugi, Moromori oder Katsutada, Masanobu (Hishikawa!),

Tomofusa und Shimbei. Ihnen schloß sich die Ishikawa-Sippe an. Ihr bekanntester Meister ist Toshiyuki, von dem noch drei Bücher existieren, ebenso ein Blatt mit zwei Schönheiten, das von 1714 datiert ist. Sein Schüler war Ishikawa Kamishō Ryūshū, von dem noch ein Album von glänzender Zeichnung und Moronobu-Kraft vorhanden ist. Eine bedeutende Rolle in der Moronobu-Schule spielten die Furuyama. Ihr Hauptvertreter ist Moroshige, der sich auch Hishikawa Dairōbei nannte und 1692 und 1698 Bücher erscheinen ließ. Er war ein glänzender Kolorist. Nach alter Art bedeckte er gern die Fleischteile seiner Blätter mit opakem Weiß, in das er dann neue Konturen zeichnen mußte. Derselben Gruppe schloß sich der Moronobu-Enkel Moromasa an, der später den Malstil der Hishikawa aufgab und zu den Schauspielerzeichnern überging. Von ihm stammen Porträts des Mimen Danjūrō II. Furuyama Morotane hat ebenfalls Schauspieler gezeichnet.

Sonstige Moronobu-Schüler waren: Sugimura Masataka, Mitarbeiter des Moronobu 1689, und Kichikawa Shōsen Masanobu. Endlich sei eine Moronobu-Schülerin zum ersten Male namhaft gemacht: Ryūjo, die Tochter des kaiserlichen Banneroffiziers Sanki Bunyeimon zu Yedo, die noch bis gegen 1735 wirkte. Dies geniale Mädchen, das bereits im siebenten Lebensjahre den Ukiyoye-Stil erlernte, wurde als „die Malerin" gefeiert. Sie scheint mehr Gemälde als Holzschnitte geschaffen zu haben.

Die Haupterbschaft des Bücherillustrators Moronobu hat Sukenobu angetreten. Nishikawa Sukenobu, aus der Familie der Fujiwara, der sich auch Magoyeimon, später Ukiyō, Jitokusai, Jitokusō und Bunkwadō nannte, lebte nach den besten Quellen von 1671—1751. Sein Vater hieß Fujeimon. Er lernte in Kyoto bei dem Kanō-Meister Yeino, machte sich dann selbständig und ging ganz zum Holzschnitt über. Von seiner angeblichen Übersiedelung nach Osaka wissen die besten Quellen nichts. Seine Bücher sind, soweit ich das feststellen kann, in Kyoto gedruckt. Einblattdrucke von ihm sind selten, er widmete sich fast gänzlich der Bücherillustration. Es werden von ihm 42 Werke aufgezählt, es gibt aber viel mehr. Sein Shungwa (erotisches Buch) Kōshoku futatsu no oka, in dem er „das Geheimspiel innerhalb eines Perlenvorhangfensters" dargestellt, brachte ihn vor Gericht und trug ihm

einen schweren öffentlichen Verweis ein. Er war ein unermüdlicher Schilderer des Frauenlebens aller Stände, ohne durch große Originalität zu glänzen. Sein rundlicher Typ geht deutlich auf Moronobu zurück (Abb. 8). Sein Sohn Suketada setzte seine Tradition fort. Wir kennen eine ganze Reihe von Büchern seines Pinsels. Sein Stil ist herber als der seines Vaters, seine Ausdrucksformen sind langweilig.

Tsukioka Tange Masanobu Rōjinsai (1717—1786; v. Seidlitz S. 83 macht zwei Künstler daraus, läßt sie aber wenigstens im selben Jahre sterben) war für Osaka, was Sukenobu für Kyoto war. Seine zahlreichen Bücher verraten aber bedeutend mehr Originalität, und in seinen Stoffen ist er vielseitiger. Vor ihm wirkte ebendort Tachibana Morikuni (1670—1748), der neben eigenen Illustrationen besonders ältere Gemälde in wunderbar flotter Art auf den Holzschnitt übertrug. Gleichfalls in Osaka und gleichfalls als Kopist alter Gemälde war Ooka Shumboku Ichiō tätig (ca. 1690 — ca. 1773).

Das Shunshōsai- und Shunchōsai-Problem ist noch nicht ganz geklärt. Die anderen zahlreichen Meister, die nur Bücher illustriert haben, übergehe ich an dieser Stelle.

2. MEISTER VON EINZELBLÄTTERN

Man kann darüber streiten, ob man die Kunst des freien Holzschnittes nicht erst bei den Einzelblättern beginnen lassen soll. Von Schauspielplakaten, Mimenporträts, Landschaftsbildern und Flugblättern mit merkwürdigen Ereignissen wird später die Rede sein. Am edelsten und geschlossensten sind die Einblattdrucke mit den Bildnissen schöner Frauen. Sie scheinen dem Kwaigetsudō-Kreise ihren Ursprung zu verdanken.

Für den Gründer der Kwaigetsudō-Sippe wird künftig in der Geschichte des Meisterholzschnitts ein größerer Platz eingeräumt werden müssen, als es bisher geschah. Schon werden seine Blätter für phantastische Preise verkauft, sein Name ist einer der bekanntesten geworden, und neue Funde beweisen die Berechtigung seines Ruhmes. Ich stehe nicht an, ihm unter den Frauendarstellern der ältesten Zeit die Palme zu erteilen. Von einer Nebenbuhlerschaft mit Moronobu kann schon darum keine Rede sein, als eben Moronobu keine Schönheiten auf Einblattdrucken und der

Gründer der Kwaigetsudō-Familie keine Buchillustrationen gegeben hat und zwischen Einblattdrucken und Büchern füglich keine Konkurrenz bestehen kann.

Zunächst ist festzustellen, daß Kwaigetsudō ebenso ein Sippenname ist, wie Hishikawa, Torii oder Okumura, aber nicht ein Einzelname. Daß man dies verkannte, hat große Verwirrung angerichtet. So vermutet v. Seidlitz in einem „Norishige" einen Schüler des Kwaigetsudō, bildet von ihm zwei Prachtblätter ab und ahnt gar nicht, daß eben „Norishige" der Gründer der Sippe und mit seinem „Kwaigetsudō" identisch ist! Sein Familienname war Kōtaku (= Okasawa), sonst nannte er sich Genshichi, Ando (= Yasumori) und Toban (= Norishige!). Seine volle Signatur lautet: „Nihon gikwa (Japanischer Scherzmaler) Kwaigetsu Miyū Toban (Norishige)." Seine Haupttätigkeit fällt in die Jahre 1704—1715, doch gab er noch später mit Beni (s. u.) gefärbte Drucke heraus. Er wohnte zu Yedo in der Shuhō-Straße des Asakusa-Viertels. Seine Frauenbildnisse verdienen das Ehrenprädikat des Klassischen. Gesunde Prachtgestalten in mächtig behandelten Faltenmassen schwerer Gewänder, bei denen das Schwarz als Farbenmasse wirkt, die edlen Leiber in der Biegung des japanischen Weidenbaumes (yanagi), die Köpfe leicht vornüber geneigt, eine wundervolle Herbheit und Geschlossenheit, vornehme und strenge Weiblichkeit. Man kann bei seiner großartigen Linienmelodie zum Dichter werden! Kein Wunder, daß neben anderen Verlegern auch einer der allerersten Yedoer Verleger, Igaya, seine Werke herausgab.

Eine Reihe von Schülern schloß sich ihm an. Von Chōyōdō Anji (= Yasutomo) besitzen wir das köstliche Porträt der Yoshiwara-Schönheit Ochū, auf deren schwarzes Gewand außer einem reizenden Gewirr weißer Verszeilen das Bildnis des galanten Dichterprinzen Narihira gemalt ist. Er signierte: Nikon gikwa Kwaigetsu Miyu Anji". Andere Schüler waren Kwaigetsudō Tojin (= Noritatsu) und Kwaigetsudō Toshū (= Norihide).

Auf den Zusammenhang dieser Künstlerfamilie mit dem Maler Chōshun einzugehen ist hier nicht der Ort. Dagegen muß eines Meisters gedacht werden, dessen Art mit der des Kwaigetsudō Toban im engsten Zusammenhang steht: des Hanegawa Chinchō, wenn dieser auch der offizielle Schüler des ersten Torii war. Chinchō,

aus dem Clan der Manaka, auch Okinobu, Ota Bengorō und Sandō benannt, stammte aus altem Adel. Er wurde um 1680 im Dorfe Kawaguchi (alter Name: Ota) im Saitama-Bezirk der Provinz Bushū geboren. Ein Ritter ohne Furcht und Tadel, der so streng auf sein Adelszeremoniell hielt, daß er sogar bei Wanderungen zur Blumenschau oder in die Abendkühle das schöne Schulterkleid seines vornehmen Standes (kataginu) nicht ablegte. Einen Verleger, der ihn für freie Kleidung, Kost und Wohnung in Dienst nehmen wollte, fertigte er mit den Worten ab: „Ein Edelmann ist ja meist arm; wenn er aber in den Wohltaten seiner Mitbürger baden soll, so ist das doch zu peinlich! Ich bin jedenfalls nicht willens, meine Schenkel für fünf Maß Reis zu krümmen (ein Zitat), geschweige denn, Ihnen meinen Pinsel für die Erhaltung meines nackten Lebens zu verkaufen." Er malte auch nur, wenn er in „Stimmung" war, nie des bloßen Gelderwerbes wegen, wenn ihn seine Laune auch bisweilen zu Schauspielplakaten begeisterte. Er hat zahlreiche Bücher illustriert, wie Yoshiwara-Führer, „Rotbücher", Musikdramen, selbst Predigtsammlungen. Im hohen Alter stiftete er ein Selbstporträt für den Tempel seines Heimatsdorfes und starb am 22. Juli 1754 im Hause seines alten Freundes, des Großgrundbesitzers Fujiike zu Kawatsuma. Nach alter Sitte sang er sein eigenes Sterbelied:

Wenn nun die Seele
Welk abfällt, — wie erfass' ich
Das letzte Blatt noch!

(vgl. meine „Jap. Lyrik", S. 73). Seine Leiche wurde im Tōen-Tempel am Teichrand des Shitaya-Viertels von Yedo beigesetzt. Er war sein Leben lang ein einsamer Mensch gewesen und hat auch kein Weib heimgeführt.

Der Höhepunkt seiner Kunst liegt nicht in seinen zahlreichen Büchern, sondern in den Einzelblättern mit Bildnissen schöner Frauen, die Kraft und Vornehmheit atmen. Er ist nicht so anmutig wie Kwaigetsudō Toban, seine Linien haben mehr etwas „Metallisches", so wenig er das „Metallische" schätzte.

B) DER HERALDISCHE STIL

Die Verwandtschaft der ältesten Holzschnitte mit gleichzeitigen Malereien ist in die Augen fallend. Man vergleiche nur die Be-



9. Torii I Kiyonobu I: Hosoye. Urushiye mit Beni, Gelb und Goldpulver. Zwei Schauspieler (Sensabrō und Utagawa) als Samurai mit Laterne und Dame in Schneelandschaft. Slg. Succo.

handlung der zarten Fleischkonturen und die massigen Pinselstriche von Gewandfalten. Je mehr sich aber der Holzschnitt zu selbständiger Kunstgattung entwickelte, desto strenger wurde sein Stil, der aus der Technik der Holzstöcke geboren wurde. Eine gewisse Manier, eine Art Erstarrung der Linien führte sich ein, gleichzeitig ein fester Kanon der Färbung, der vom Naturalistischen



10. Torii II Kiyomasu: Diptychon (zwei Hosoye). Urushiye mit Beni, Gelb, Blau, Grün und Goldpulver. Kämpfende Helden, einer hoch zu Roß. Bemerkenswert die Isokephalie! Slg. Rex.

in das Symbolische, man darf sagen „Heraldische“, überging. Das „Sehen-wollen“ ist ja in der ganzen östlichen Kunst so äußerst wichtig. Man wollte schattenlos sehen, weil der huschende Schatten ein quecksilbrig-bewegliches Phantom war, und so hielt man es unter seiner Würde, ihn darzustellen. So wollte man in dieser Epoche nur bestimmte Formen und Farben sehen und geriet unbewußt in das symbolische Element hinein: Man malte in Hieroglyphen, an deren Deutung der Beschauer gewöhnt wurde. Da das aber ohne bewußtes Programm geschah, so liegt in jenen

Werken ein Ausdruck der Kindlichkeit, wie er später ganz verschwunden ist. Ich habe absichtlich das Wort „Primitive" vermieden. Es ist sehr schwer, eine letzte Grenze zu ziehen. Ich ziehe sie am liebsten vor den Zweifarbendrucken, die mir mehr archaisierend, als naiv erscheinen. Da es aber nicht leicht ist, in den Geist der alten Tage einzudringen, besonders für uns Westländer, wird sich bei jedem die Scheidung verschieden gestalten, wenn der Ausdruck „primitiv" nicht zur leeren Vokabel werden soll oder bestenfalls auf die Einfachheit technischer Mittel geht. Gegen Hokusai war ja sogar Harunobu ein „Primitiver"!

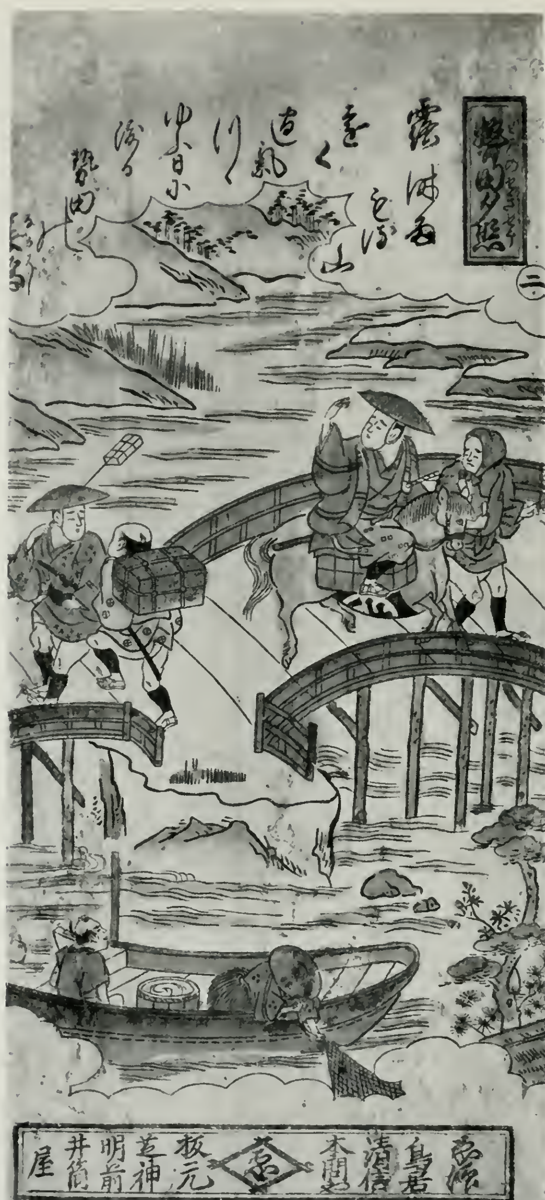
Als den Vater des „heraldischen Stils" darf man Torii I Kiyonobu I bezeichnen. Die ganze Torii-Sippe war eine Heldenbrut. Sie beherrschte ihre Eigenart jahrzehntelang unumschränkt, und ihre stolze Schule hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Die drei letzten „regierenden" Torii sind Torii V Kiyomine Kiyomitsu II, Torii VI Kiyosada II Kiyomitsu III und Torii VII Kiyotada IV. Diese Zählung ist für sie charakteristisch: So zählten die Sippen der Volksschauspieler ihre Vertreter (vgl. meinen „Sharaku", S. 15 ff.), und die Torii-Familie geht auf einen Schauspieler zurück. Das war Torii Kiyomoto, sonst Shōshichi genannt (ca. 1635 — ca. 1692), ein Mime untergeordneten Ranges, der in einem Theater zu Osaka tätig war, sich aber dadurch einen Namen machte, daß er einerseits jene seidenen Stirnkappen für Frauendarsteller, die „Purpur"- oder „Rüpelkappen" — wahrscheinlich 1655 — erfand, andererseits als geschickter Zeichner die ersten Theaterplakate für die Bühne am Dōtom-Graben zu Osaka erscheinen ließ. 1687 zog er nach Yedo und gab 1690 die ersten Plakate für das dortige Ichimura-Theater heraus. Der älteste Sohn dieses „vielseitigen" Mannes war Torii I Kiyonobu I, auch Shōbei genannt. Er wurde 1664, wahrscheinlich in Osaka, geboren. 1687 nahm sein Vater ihn und die anderen Söhne nach Yedo mit, wo er den Stil des Moronobu studierte. Zunächst zeichnete er, gleich seinem Vater, zahlreiche Theaterplakate; um die Jahrhundertwende aber erfand er jene kleineren Einblattdrucke (hosoye) mit Schauspielerporträts, auf denen er besonders gern den ersten Volksmimen von Yedo, den berühmten Danjūrō I (geb. 1660, auf offener Bühne ermordet 1704, als er in einem selbstverfaßten Stück auftrat) dar-

stellte. Sein erstes nachweisbares Danjūrō-Bildnis stammt von 1701. Er hat ihn übrigens auch auf Lackschalen gemalt. 1703 führte er die sogenannten Tan-ye ein und damit eine Art des „heraldischen" Kolorits, indem er nebst seinem Bruder Kiyomasu die Holzschnitte mit einer Art Zinnober oder Mennig (tan) und einem aus Pflanzen gewonnenen Gelbsaft (kishiru) färbte. Die Notiz, daß er Blätter mit seinem Lieblingsschauspieler noch in dieser Technik veröffentlicht habe, datiert dieselben zwischen 1703 und 1704. Fast zwei Jahrzehnte erhielt sich diese Technik, von da ab ging er gleich den anderen Meistern zu den Urushi-ye und Beni-ye über (s. u.). Er starb am 28. Juli 1729 und wurde im Seijō-Tempel in der Matsuyama-Straße des Asakusa-Viertels von Yedo beigesetzt (Abb. 9, 11).

Seine ersten Werke verraten den rundlichen Stil und den grandiosen Schwung der Hishikawa-Schule, der sich noch deutlich auf den frühen Tan-ye findet (vgl. „Sharaku", Tafel 3). Später wurden seine Formen starrer, wie aus Metallplatten geschnitten und verloren an Greifbarkeit, ohne ihre alte Kraft einzubüßen.

Die Verwirrung, die über Torii II Kiyomasu herrschte, habe ich durch die Veröffentlichung eines seiner Schauspielerplakate aus meiner Sammlung von 1693 („Sharaku", Tafel 3) endgültig gelöst. Er war der Bruder, nicht der Sohn Toriis I und wurde ca. 1679, wahrscheinlich auch in Osaka, geboren. In der Schule seines Bruders gab er bereits als 14jähriger Knabe das genannte Plakat mit Danjūrōs I Figur heraus und schuf später eine große Anzahl von Einzelbildnissen der Mimen von Yedo in seines Bruders Art. Er war nicht ganz so originell und kraftvoll, wie dieser; wir besitzen aber erlesene Blätter von ihm (vgl. „Sharaku", Tafel 5), die man jenen würdig an die Seite stellen kann. Nach Toriis I Tode wurde er Führer der Sippe, hat noch den Zweifarbendruck miterlebt und angewendet und starb als Achtziger am 2. Februar 1763. Seine Reste wurden in demselben Tempelbezirk beigesetzt, der die Leiche seines Bruders barg (Abb. 10, 12).

Söhne des Torii Kiyomoto und gleichzeitig Schüler ihres Bruders Kiyonobu waren Torii Kiyotada I, der sowohl Tan-, als auch Urushi-Bilder schuf, und Torii Kiyoshige, der wohl als erster für Schauspielerbildnisse die Form des Nagaye (Langbild) oder Hashirakakushi eingeführt hat, jenes ganz schmale Hochformat, dessen geschickte Raumausnutzung die Kompositionsfähigkeit eines



11. Torii I Kiyonobu I: Hosoye. Beniye mit Blau, Gelb und Goldpulver. Eine der 8 berühmten Landschaften des Biwasees („Omi hakkei"): „Das Abendrot von Seta." Slg. Kurth.

12. Torii II Kiyomasu: Hosoye. Urushiye mit Beni, Gelb, Blau, Olivgrün und Goldüberfang. Schauspieler in den Titelrollen des 1709 verfaßten Dramas „Onatsu und Seijūrō von Chikamatsu. Slg. Kurth.



13 Torii Kiyoshige: Nagaye mit Beni und Braun. Schauspieler als gepanzerter Samurai im Gefecht. Slg. Jaekel.

Meisters ganz besonders auf die Probe stellte. Er hat bereits den Zweifarbendruck gekannt und besonders gern Danjūrō II porträtiert (Abb. 13). Vielleicht ist hier auch Torii Kiyotsune I zu nennen.

Zur zweiten Torii-Generation sind die sonstigen Schüler des Kiyonobu, die des Kiyomasu und des Kiyotada zu zählen. Kiyonobu-Schüler waren die Schauspielerzeichner Kiyorō und Kiyotomo, ferner Kiyoharu (Torii!) und Kiyohide I, Kiyomasu-Schüler seine Söhne Hanni, Torii III Kiyomitsu I und Torii Shirō Kiyonobu II. Von den beiden letzten wird noch die Rede sein. Als Schüler des Kiyotada I wären vielleicht Torii Tadaharu und Morotada anzuführen.

Der ältesten Torii-Generation schloß sich eine Reihe von Gruppen an, die ihre Traditionen mehr oder weniger unabhängig übernahm. Dazu gehören Katsukawa Terushige (Abb. 14) und Nishikawa Terunobu. Die Tochter des Terunobu, Nishikawa Omume, mache ich hier zum ersten Male als Ukiyoye-Meisterin namhaft. Ihre Sippe widmete sich früher der Bücherillustration. Sie selbst erfand eine gewisse Holzschnitttechnik für die Darstellung des Stirnhaares von Kurtisanen. Okumura Masanobu hat uns ihr Porträt überliefert: eine hübsche junge Dame mit vollem Apfelgesicht. Ferner sind zu erwähnen: Fujikawa Yoshinobu und Tamura Yoshinobu — es gibt noch zwei andere Yoshinobu —, Tamura Sadanobu, Kichikawa Katsumasa



14. Katsukawa Terushige, Art der älteren Torii: Hosoye. Beni, Blau, Oliv, Gelb, Goldpulver. Szene aus einem Soga-Drama: Ein Soga-Bruder fällt seinen Feind. Slg. Jaekel.

und der bisher in zwei Urushiye nachgewiesene Kiyomizu Mazunobu.

Unsicher ist noch die Zuweisung der Kondō-Familie, die von verschiedenen neueren japanischen Quellen gegen die alte Tradition bezweifelt wird. Ihr Gründer war Kondō Kiyoharu (nicht mit Torii und Hishikawa Kiyoharu zu verwechseln), dessen Haupttätigkeit zwischen die Jahre 1711 und 1735 fällt. Seine seltenen Einblattdrucke verraten eine Kunst, die eines besonderen Studiums, gerade unter dem Gesichtspunkte des „heraldischen" Elementes, wert wäre. Er hat auch zahlreiche Bücher illustriert — eines erschien 1720 — und war selbst Schriftsteller, besonders Kyōka-(Scherzepigramm-) Dichter. Ihm ist Kondō Kiyonobu anzuschließen, von dem ein 1711 datiertes Tan-ye vorhanden ist. Die Quellen lassen es offen, ob er ein Sohn oder ein Schüler des Kiyoharu war. Das gleiche gilt von Kondō Katsunobu, von dem ein Urushi-ye existiert. Alle diese Meister bedürfen noch einer genaueren Untersuchung.

Das Darstellungsobjekt, das die alten Torii berühmt machte, waren die Schauspieler von Yedo. Damit sind zwar ihre Themata keineswegs erschöpft. Torii I hat auch gern in die Heldensage gegriffen, ja sich sogar in der Landschaft versucht, und Torii II stellte auch schöne Frauen dar und hat eine Reihe von ganz vortrefflichen Tierbildern hinterlassen, bei denen es allerdings nicht feststeht, ob sie nicht auf ältere Gemälde zurückgehen. Aber der Kern ihres Schaffens waren doch die Mimenbildnisse. Bei diesen überwiegt das Heroische gegen die Porträtähnlichkeit, bei Torii II erscheint sogar ein leichter Zug des Sentimentalen.

Völlig andere Bahnen ging die Okumura-Schule, die eine ebenbürtige Nebenbuhlerin der Torii in der Gunst des Publikums wurde.

Okumura Masanobu, der die Beinamen Genroku, Gempachi, Bunkaku, Kwammyō, Baiwō, Hōgetsudō, Tanchōsai, Mitsuoki und Beimon führte, ist ca. 1689 geboren. Über seine malerischen Studien und seinen Lehrer berichten die Quellen nur, daß er Moronobus Stil studiert habe. Schon 1707 illustrierte er ein Buch, das bei der berühmten Verlagsfirma Urokogataya in Yedo erschien; bald darauf aber gründete er in der Tōrishio-Straße ein eigenes Verlagshaus, das einen Flaschenkürbis als Wappen führte (sein Privatwappen war das Schriftzeichen Ju = „langes

Leben") und das noch längere Zeit nach seinem Tode, mindestens bis 1780 bestand. Als Besitzer einer eigenen Offizin hatte er vor allem Gelegenheit, das Gebiet des Holzschnittes durch Erfindungen zu bereichern, und das hat er getan, wie kein zweiter. Er kolorierte seine Holzschnitte zuerst mit Tan und signierte sie schlicht mit „Okumura Masanobu". Gegen 1720 aber erfand er ein neues Genre der Färbung, die sogenannten Urushi-ye = „Lackbilder". Sie führen ihren Namen daher, daß der Meister bestimmte Farbflächen, besonders das Schwarz, mit einer Leimschicht bedeckte und dadurch den Eindruck hervorrief, als seien sie lackiert. Gleichzeitig führte er Blattgold als Farbe ein, und zwar zuerst auf einem Bilde des teufelbezwingenden Helden Shōki, dessen Augen er durch Goldpulver besonderen Glanz verlieh. Diese Urushi-ye wurden so beliebt, daß sie massenhaft unter seinem Namen gefälscht wurden, und er versuchte, sich die Autorschaft durch komplizierte Signaturen und ausführliche Echtheitsvermerke zu sichern. So zeichnete er: „Japanischer Maler", „echter Pinsel des O. M.", „Maler von Tōbu" (= Provinz Musashi, in der Yedo lag), „Kwammyō", „Mitsuoki", „Der ursprüngliche Okumura" usw. und prägte seinen Flaschenkürbisstempel auf. Die Hauptfarben jener Bilder waren Gelb, Orange, Rostrot, Schwarz, Olivgrün, Lichtblau, Gold. Gegen 1725 führte der Verleger Izumiya Gonshirō, dessen Offizin in der Tōbō-Straße vor dem Asakusa-Schloßgitter zu Yedo lag, eine neue Farbe ein: das aus der Safranpflanze gewonnene, silberig glänzende Karminrosa Beni, wonach die mit dieser Farbe behandelten Urushiye: Beni-ye genannt wurden. Da ich diesen terminus technicus auf zahlreichen handkolorierten Drucken nachweisen kann, ist damit der Beweis geliefert, daß nicht erst die Zweifarbendrucke so bezeichnet wurden (Abb. 15). Masanobu nahm diese Farbennovität mit Begeisterung in seine Urushi-ye auf. Anfang der vierziger Jahre aber, sicher vor 1743, machte er selbst die bedeutendste Erfindung auf dem Gebiet des Meisterholzschnittes: er erfand den Zweifarbendruck. Davon wird noch später die Rede sein.

Die japanischen Quellen schreiben ihm noch andere Erfindungen zu: Zunächst die Uki-ye (nicht Ukiyo-ye!), Volksbilderbogen in größerem Format, berühmte historische Stoffe der Vergangenheit oder Landschaften oder zeitgenössische Ereignisse dar-



15. Okumura Masanobu: Hosoye. Urushiye mit Beni und Goldpulver. Kurtisane mit ihrer Zofe, die ihr einen Liebesbrief gibt. Großer „Echtheitsstempel“, auf dem „Beni-ye“ annonziert werden. Reifste Kunst. Slg. Kurth.



16. Okumura Masanobu: Selbstporträt des Meisters in der Gestalt des Pferdchenzauberers Chokwaro. Handkoloriert in Lackschwarz und Braun. Slg. Kurth.



17. Okumura Toshinobu. Blatt eines Triptychons mit den Kurtisanen der 3 großen Städte: Kurtisane von Kyoto. Urushiye mit Beni und Goldpulver. Slg. Kurth.

stellend. Bereits in der Tan-ye-Zeit sind sie entstanden. Großer Beliebtheit erfreute sich des Meisters „Jagd am Berge Fuji", bei der er ganz neue perspektivische Gesetze zur Anwendung brachte. Dann aber hat er auch die Erfindung der Dreiblattdrucke oder Triptychen (Sambukutsui) gemacht, auf denen er besonders schöne Frauen darstellte (Blatt der Slg. Jaekel).

Masanobus Kunst war der Höhepunkt der Holzschnittkunst seiner Zeit. Der Meister sprühte von Genialität und Vielseitigkeit. Neben seinen Einblattdrucken gab er zahlreiche Bücher (ich kann 14 namhaft machen) heraus, auch alte Gemälde kopierte er gern. Seine Art hat etwas Monumentales, Feierliches; gerade in seinen Werken tritt das hervor, was ich mit „heraldisch" bezeichnet habe. Seine gesamten Frauengestalten verraten einen Zusammenhang mit Kwaigetsudō Toban, seine Kompositionen sind geistvoll, außerdem besaß er einen köstlichen Humor. Er war auch der erste brillante Porträtmaler unter seinen Kollegen. Davon legen nicht nur die schon erwähnten Künstlerinnenbildnisse Zeugnis ab. Vielmehr rühmen bereits die Quellen sein Porträt des alten priesterlichen Wahrsagers, Liebesoraklers und Histörchenerzählers Fukai Shidōken, der auf dem Tempelgrundstück von Asakusa hauste. Dies Bildnis existiert noch! Es ist ein Kleinod an Witz und Charakteristik. Wer diesem alten vertrockneten Burschen einmal in die halb verzückten, halb listig blinzelnden Äuglein und auf den schmunzelnden Mund gesehen, der vergißt ihn nicht



18. Nishimura Shigenaga: Hosoye. Beniye mit Violett und Tusche. Chinesischer Stil. 5 Vögel über Windenblüten. Slg. Succo.

wieder! Endlich bin ich so glücklich, nicht weniger als drei ausgezeichnete Selbstporträts des Meisters nachweisen zu können. Das eine stellt ihn als brillenbewaffneten Maler dar, der vor einem Gemälde hockt, während hinter ihm, von dem lustigen Schelm scheinbar unbemerkt, ein junges Liebespaar kokettiert. Das zweite zeigt einen kahlköpfigen, schlecht rasierten, aber noch äußerst rüstigen älteren Mann, der schriftstellerisch be-

schäftigt ist. Das dritte (Abb. 16) ist das köstlichste! Hier tritt der Meister, offenbar noch in seinen kräftigsten Mannesjahren, als der berühmte Zauberer-Sennin Chokwaro auf, der aus seiner Kürbisflasche — zugleich Masanobus Verlagswappen! — ein zappelndes Pferdchen, aber auch seine Signatur herauspinselt. Der famose Junge, der dabeisitzt, um die Tusche zu reiben, ist allein die Veröffentlichung wert!

Er hat noch den Dreifarbendruck erlebt und angewendet. Am 11. Februar 1768, fast 80 Jahre alt, ist er gestorben.

Direkte Schüler des Meisters waren Okumura Masafusa und Okumura Toshinobu, zugleich sein Sohn, der sich auch Kakugetsudō und Bunzen nannte und den Flaschenkürbis seines Vaters als Signet führte (geb. zwischen 1709 und 1713, † vor 1743). Toshinobu hat zahlreiche Blätter, ausschließlich Urushi-ye und Beni-ye der älteren Art hinterlassen und war in Vielseitigkeit und Virtuosität der Zeichnung ein würdiger Schüler des Vaters. Von ihm stammt die berühmte Farbentrias Rot-Gelb-Schwarz in Opposition zu überfangartig aufgetragenem Goldpulver. Er hat besonders Reklameblätter für Yedoer Firmen herausgegeben (Abb. 17).

In den Masanobu-Kreis gehören ferner Shibata Yasunobu und Mangetsudō (bei v. Seidlitz fälschlich „Ma(n)getsudō"), welch letzter dem Meister besonders nahegestanden haben muß. Auch er hat, und zwar 1747, den alten Shidōken porträtiert.

Parallel der Okumura-Sippe lief die Sippe der Nishimura. Ihr Begründer war Nishimura Shigenobu I, der in der Art der älteren Torii arbeitete. Sein Sohn Nishimura Shigenaga war der berühmteste und vielseitigste Meister dieser Schule (1697 bis 1756). Er besaß übrigens ein Grundstück in der Tōri-abura-Straße in Yedo und eröffnete vor 1729 im Shindaviertel einen Verlag, dessen Firma noch im vorigen Jahrhundert existierte, und der sogar in Kyoto eine Filiale hatte. Shigenaga war eine Art Eklektiker. Jede Technik, jeder Stoff lag ihm. Von der Tanye- bis zur Dreifarbendruckzeit existieren von ihm zahlreiche Werke, die er auch gern mit Senkwadō und Nishimura Magosabrō signierte. Volksbilderbogen, Frauen- und Schauspielerbildnisse, Kopien alter Gemälde, Landschaften, Tiere, sogar im chinesischen Stile (Abb. 18), Blumen, alles war ihm geläufig. Er sieht wie ein abgeblaßter Masanobu aus. Die Ehre der Erfindung des Zwei-

farbendruckes kommt ihm nicht zu. In seiner Zeit spielte er eine ähnliche Rolle wie Torii Kiyonaga, indem er zahlreiche Schüler begeisterte, darunter den Harunobu.

Eine Reihe von Shigenobu schlossen sich dem Shigenaga an. Zunächst Nishimura Magosabrō (nicht kursiv!), Shigenobu II, wahrscheinlich sein Sohn. Ferner Hirose Shigenobu, Tsunegawa Shigenobu (vielleicht ein Schüler Shigenobus I, übrigens nicht erst durch den Katalog Happer entdeckt, sondern bereits der Quelle D wohlbekannt), vielleicht auch Ryūkwadō Ichiichidō Shigenobu. Doch bedarf diese Gruppe noch besonderen Studiums. Von einem Kawashima Shigenobu erschien bereits 1683 ein illustriertes Buch.

Schließlich ist hier der Yamamoto-Kreis anzuführen, dessen Hauptvertreter Tomikawa Ginsetsu Fusanobu war, auch Yamamoto oder Maruya Kyūyeimon, Yamamoto Kuzayeimon, Hyakki und Ginun genannt, zugleich ein sehr bekannter Verleger und fruchtbarer Schriftsteller. Andere Yamamoto waren Rihei und Denroku, beide zugleich als Maler bekannt, Shigeharu (Hanshichirō), Shigenobu und Shigefusa, Yoshinobu (Hanshichirō) und Fujinobu.

II. DIE ZWEI- UND DREIFARBENDRUCKE

Im Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts erfand Okumura Masanobu den Druck mit zwei Farbenplatten und damit den Buntdruck überhaupt. Nicht nur die Quellen berichten, daß er „die Farbengebung erweitert habe, indem er Safranrosa (Beni) und Grasgrün (Sōroku) jedes für sich mit dem Pinsel auftrug und ausmalte“, also für jedes eine besondere Platte benutzte, sondern er selbst nennt sich auch stolz „den Erfinder dieser Art von Yedobildern“ und übernahm seither die Signaturen der Spätzeit seiner Urushi-ye: Hōgetsudō, Bunkaku und Tanchōsai in die Zweifarbendrucke. Weil auf ihnen das Beni eine Hauptrolle spielt, werden sie, wie die späteren Urushi-ye, gleichfalls Beni-ye genannt, was zu Verwirrungen geführt hat. Es ist bemerkenswert, daß v. Seidlitz eins dieser „Dokumente“, auf denen sich der Meister den Erfinder



19. Torii Kiyonobu II Shirō: Hosoye. Zweifarbendruck in Rosa und Grün der früheren Art. Frühwerk des Meisters. Dramenszene: Ritter und trommelschlagende Dame. Slg. Succo.



20. Torii Kiyohiro: Großer Zweifarbendruck in Rosa und Blaugrün. Schauspieler der Onoue-Sippe malt sein Selbstporträt in einer Frauenrolle. Farbenreiber dabei. Slg. Jaekel.

des Zweifarbendruckes nennt, abbildet und doch den Shigenaga als den Erfinder vermutet!

Mit Recht hat Otto Jaekel die Bemerkung gemacht, daß das Rosa und Grün im Anfang der Zweifarbendrucke nur als Muster, nicht als große Flächen in die schwarzen Konturen hineingedruckt wurde. In derselben Technik ist auch das Blatt Masanobus mit dem Erfindervermerk gehalten. Durch diese Musterung, ganz besonders bei kleinem Schachbrettornament, wird das Weiß des Grundes mit als Farbe herangezogen, so daß jene reizenden Frühdrucke außerordentlich bunt wirken, besonders da häufig die Signaturen, Titel und poetischen Beischriften gleichfalls in Rosa oder Grün oder in beiden Farben gegeben sind. Es ist etwas von Frühlingsstimmung in diesen köstlichen Blättern. Man denkt bei der mit überraschend feinem Takt gewählten Farbenzusammenstellung unwillkürlich an blühende wilde Rosen in grünem Laube. Allerdings trat eine noch größere Formenerstarrung ein, als in dem heraldischen Stile. Die Leiber wurden immer länger, die Finger immer zerbrechlicher, die zierlichen Bewegungen bekamen einen höfischen Akzent. Daß die erste Zeit des jungen Farbendruckes trotz dieser Stilerstarrung so anmutige Werke gezeitigt hat, verdankt sie der Originalität ihrer besten Meister. In den Händen von Stümpern ist sie langweilig geworden, und die Monotonie der Zweifarbendrucke in den fünfziger Jahren wirkt oft geisttötend. Mit dem Zweifarbendruck soll auch die Blindpressung erfunden worden sein, d. h. das Hereinpressen bestimmter Teile des zu bedruckenden Blattes mit einer farblosen Platte. Eine Vorstufe dazu boten schon die Urushi-ye: Man liebte es, auf die schwarzen Gewändermuster der Druckplatte Lackschwarz zu setzen, wodurch zwar die Konturen, nicht aber ihre Vertiefungseindrücke verschwanden. Dadurch bekamen die Stoffe das Aussehen einer plastischen Musterung.

Dem Masanobu schlossen sich Torii II Kiyomasu und Nishimura Shigenaga an. Von diesem sind sogar zwei datierte Drucke dieser Art nachweisbar, nämlich von 1743 und 1747. Das Datum des ersten Druckes hat seinen Hersteller in den sehr falschen Verdacht des Erfinders dieser Technik gebracht.

Der Höhepunkt des Zweifarbendruckes zeigt sich in Torii Shirō Kiyonobu II, dem dritten Sohne des Torii II Kiyomasu,

21. Torii III Kiyomitsu I: Hosoye. Zweifarbendruck in Rostrot und Gelbrot. Schauspieler der Ichimura-Sippe als Ritter mit einem Tablett. Slg. Rex.

der frühestens 1736 geboren und als Jüngling ca. 1756 gestorben ist. Ich rechne es mir zu besonderem Verdienste, daß ich als erster auf die Bedeutung dieses liebenswürdigen und sympathischen Meisters aufmerksam gemacht und ihn als den glänzendsten Vertreter der neuen Technik gefeiert habe („Harunobu", S. 9). Es liegt eine wundervolle Grazie in seinen zahlreichen Blättern, die bei mindestens vier Verlegern gedruckt wurden — ein Beweis, wie beliebt er war! (Abb. 19.)

Die Überzierlichkeit seiner Figuren hat bisweilen etwas Kindliches, wirkt aber niemals unangenehm. Er arbeitete zunächst in der Art des Masanobu, später ging er zur volleren Tönung über und wies dem Schwarz der Konturenplatte eine Stellung als besondere Farbe an, namentlich bei großen Schachbrettmustern (z. B. auf dem Blatt meiner Slg. „Sharaku" Tafel 6). Von ihm rührt vielleicht auch der Überdruck der einen auf die andere Farbenplatte her, wodurch ein dritter Farbton erzielt wurde (ebenda). Sicher aber hat er auch den Zweifarbendruck mit einer rostroten und hellfleischroten Platte eingeführt. (Blatt der Slg. Jaekel.)

Trotz seiner zarten Jahre hatte Kiyonobu II verschiedene Schüler. Der beste war Torii Kiyohiro (wirkte zwischen 1755 und 1765, war aber nicht ein Sohn des Torii III, wie im Straus-Negbaur-Katalog irrtümlich gedruckt ist), der auch zahlreiche Dreifarbendrucke herausgab, ein feinsinniger und tüchtiger Zeichner (Abb. 20). Dagegen ist meines Erachtens Torii III Kiyomitsu I Hammi, der ältere Bruder des Kiyonobu II (geb. 1735, † am 3. April 1785), stark überschätzt worden. Ich halte ihn für einen ziemlich faden und steifleinenen Gesellen, der, wenn er Frauenfiguren zeichnete, beim Masanobu, wenn er Schauspieler zeichnete, bei seinem Vater Anleihen machte (Abb. 21). Er spielte bei seiner großen Fruchtbarkeit und Monotonie in seiner Zeit eine ähnliche Rolle, wie Kunisada I in der Toyokuni-Schule. Am besten gefallen mir von ihm die wenigen vorhandenen Buntdrucke.

Auf die zahlreichen anderen Meister dieser Technik einzugehen, verbietet mir leider der Raum.

Es kamen noch andere Varianten des Zweifarbendruckes vor: Für das leuchtende Grasgrün eine Nuance des Dunkelgrün, die fast Blau erscheint, ja wirkliches Dunkelblau, für das Beni ins Orange spielende Töne.

Noch vor dem Jahre 1756 wurde eine dritte Farbenplatte eingeführt. Die erste Trias des Dreifarbendruckes, der 1765 durch den vollen Buntdruck abgelöst wurde, war vielleicht Dunkelblaugrün, Hellrot und Blaßblau. So hat sie der alte Masanobu noch angewendet, wie auch Shigenaga, der aber auch schon statt des Blaßblau eine gelbe Platte benutzt hat. Die Trias Blau-Rot-Gelb in verschiedenen Nuancen und mit Überdrucken erhielt dann die Herrschaft. Trotz der Bereicherung der Palette scheinen mir die Dreifarbendrucke farbloser zu wirken, als die Zweifarbendrucke. In ihren Formen zeigt sich der Verfall. Es gehört schon ein so trefflicher Meister wie Ishikawa Toyonobu dazu, um noch in den alten Formen Originelles schaffen zu können.

Ishikawa Toyonobu, auch Chōhō, Tōya, Kōya, Shichibei, Meishōdō und Shūha genannt, wurde 1711 geboren und hatte das Gewerbe eines Gasthausbesitzers in der Kodemma-Straße zu Yedo. Er ging bei Shigenaga in die Schule, aber wohl verhältnismäßig spät, da handkolorierte Drucke von ihm nicht häufig sind. Von 1751 an gab er Zweifarbendrucke in Rosa und Grün heraus, seine Glanzzeit aber war die Zeit des Dreifarbendruckes, deren Klassiker man ihn nennen darf. Er wird als besonders ehrenfester, fleißiger und liebenswürdigerMann geschildert, der den Vergnügungen seiner Tage abhold war, außerdem als Kyōka-Dichter gefeiert. Am 25. Mai 1785 starb er hochbetagt und ward auf einem Tempelgrundstück des Asakusa-Viertels beigesetzt. Sein Sohn Roku-juyen Iemori Ishikawa Gabō (1753—1830), der die poetische Begabung von seinem Vater geerbt, widmete dem Entschlafenen ein schönes Akrostichon, das ich in der „Japanischen Lyrik" S. 104f. übersetzt habe.

Ich gedenke, in meiner „Geschichte des japanischen Holzschnittes" den Beweis zu liefern, daß Ishikawa Toyonobu mit Utagawa Toyonobu identisch ist. Senshi (Kawafushi) Toyonobu war vielleicht eine Frühsignatur desselben Meisters.

Auf andere Meister dieser Epoche einzugehen muß ich mir hier versagen. Die ganze Kunst aber macht auf mich den Eindruck der Erschöpfung. Sie welkte sichtlich, obschon man ihr durch eine vierte Farbenplatte neue Seiten abzugewinnen suchte. Eine frische Kraft mußte auftreten, die dem alten Baume andersartige Nahrung zuführte. Und bald ist er aufgeblüht wie niemals zuvor! Sein Pfleger war Suzuki Harunobu.

III. DER VOLLE BUNTDRUCK

1. DER CHINESISCHE STIL

Im Jahre 1765 waren neun Jahrhunderte verstrichen, seit Sugawara Michizane am Hofe des Kaisers Seiwa seine für Japans Kunst unschätzbare Tätigkeit begonnen hatte. Denn er war nicht nur ein hochbedeutender Staatsmann, sondern auch Maler und Kalligraph und wird noch heute als Schutzpatron dieser Künstler göttlich verehrt. Sein Freund aber war Kose no Kanaoka, der größte Maler Japans, der 888 eine Reihe bedeutender Männer Chinas für die kaiserliche Galerie zu Kyoto gemalt hat. Aus China hatte man damals ein neues Evangelium der Malerei geholt, nach China blickte man auch im Jubiläumsjahre 1765, als man den einheimischen Formen der Holzschnittkunst keinen Reiz mehr abgewinnen konnte. Bereits Shigenaga hatte in seiner Lackbilderzeit auf Tierzeichnungen chinesische Formen adoptiert, sie sogar chinesisch signiert. Jetzt war der Gedanke plötzlich allgemein geworden, und wir bedürfen nicht erst des Zeugnisses jenes kongenialen Harunobu-Fälschers Shiba Kōkwan († 1818 im 72. Lebensjahre), der uns sogar chinesische Maler namhaft macht, welche er benutzte, um diesen chinesischen Stil aus dem Holzschnitt herauszuerkennen. Auch daß Harunobu, sein Schüler Shōchōken und andere direkt chinesische Stoffe in chinesischen Formen darzustellen begannen, wie sie sich noch bei Kiyonaga und Utamaro erhalten finden, ist nicht ausschlaggebend. Sondern die ganze Kunst dieser Jahre mit ihren opaken Tönen und zierlichen Formen, ja selbst ein scheinbar so geringfügiger Umstand, daß die ersten Farbendruckfiguren des Harunobu in der Luft schweben, zeigen den bewußten Einfluß des mächtigen Reiches der Mitte.

Und doch war Suzuki Harunobu (ca. 1725—1770), der Herr dieser Ära, durch und durch Nationaljapaner geblieben. Er ließ seine Kunst zwar von der chinesischen befruchten, übernahm aber die fremden Elemente so gänzlich in seine Art, daß sie jede Spur des chinesischen Marasmus verloren und in diesem Fürsten des Frühlings zu japanischem Nationaleigentum umgeprägt, aber nicht als fremdes Reis einem alten Stamme aufgepfropft wurden (Abb. 22). Nachdem Harunobu früher eine Reihe Mimenporträts im Stile Shige-



22. Suzuki Harunobu: Der Glücksgott Hotei im Badezuber mit 2 Chinesenknaben. Chinesischer Stil. c. 1765. Slg. Straus-Negbaur.



23. Suzuki Harunobu: Farbendruck auf Seide. Blumenpflückende Mädchen am Fluß. Prachtvolle satte Töne. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.

nagas geschaffen, variierte er zunächst den Drei- und Vierfarbendruck, indem er statt der schwarzen eine dunkelblaue Konturenplatte und als Farben ein warmes Rot, Bräunlich und Weiß einführte, auch die Hintergründe opak erscheinen ließ. Allein diese Experimente, so interessant sie sind, zeigen doch einen enormen Abstand zum vollen Buntdruck. Diesen führte er in jenem Jubiläumsjahre 1765 ein, dessen astronomische Zeichen sich auf zahlreichen seiner Blätter finden, und nannte jene, bisweilen sogar auf Seide gedruckten Bilder Azuma-nishiki-ye „Ostland- (= Yedo-) Brokatbilder“ (Abb. 23). Betreffs seiner zahlreichen Schüler, Nachahmer und Fälscher, der Probleme, die seinen Namen umlagern, der Entwicklungsstufen seines Stils verweise ich auf meine ihm gewidmete Monographie. Eine unerhörte Farbenpracht blühte plötzlich auf,

als er, alle alten Farbenschemata verlassend, nun mit beliebig vielen Platten und in den wunderbarsten Tönen zu arbeiten begann. Seine reizenden, kindlichen Figuren sind fast zu zierlich, um die Schwere der satten und glühenden Tinten tragen zu können, und seine unermüdlichen Variationen über das Thema „Weib" wirken niemals schwächlich. Seine entzückenden Modelle, wie das bildschöne Teehausmädchen Osen aus Kasamori, die anmutige Ofuji, die Tochter einer berühmten Zahnstocherfirma zu Yedo, die lieblichen Tänzerinnen Onami und Ohatsu, die lilienschlanke Kurtisane Hinatsuru aus dem „Gewürznelkenhause", regten ihn zu immer neuen, immer berauschenderen Farben- und Formenträumen an. Er war es, der die blinde Reliefpressung, die konturlosen, ripsmustrigen Gewänder (ca. 1768) erfand, er erfand die schwarzen Hintergründe und jene großen Flächen starken Rostrots, und zahlreiche Bücher (ich habe 22 aufgezählt), darunter das wahrscheinlich älteste Buntdruckbuch Japans, „Die Abenteuer des Maneyemon" (ca. 1768), beweisen seine außerordentliche Vielseitigkeit in der Wahl der Stoffe. In seinem Geiste wirkten seine Schüler Harushige, Harutsugu (Haruji), Muranobu, Komai Yoshinobu, Masunobu II (nicht Tanaka!) (Abb. 24), aber auch zahlreiche Meister, die später ganz andere Bahnen einschlugen, haben von seinem reichbesetzten Tische gespeist, sei es, daß sie wirklich bei ihm in die Schule gingen, wie Kitao Shigemasa, sei es, daß sie starke Anregungen empfingen, wie Bunchō und Shunshō.



24. Masunobu II. Nagaye. Der feiste Glücksgott Hotei; ein schöner Knabe in Mädchenkleidern hat ihm seinen Fächer weggenommen und führt auf seinen Schultern einen Tanz auf. Violett, Orange, Grün, Grau. Slg. Ernst Fritzsche.

Am ausgiebigsten aber hat der frühere Samurai



25. Kōryūsai: Harunobu-Stil, Orange, Grün, Lederbraun, Reliefpressung. Zwei Yoshiwaradamen sehen im Spiegel, daß ein Komuso (verbannter Samurai, der mit sein Gesicht verdeckendem Hute und Flöte umherwandert), ein Mädchen ist. Slg. Jaekel.

Isoda Shōbei, der sich, als er seine beiden Adelsschwerter mit dem Pinsel vertauschte, Kōryūsai und Kōryū nannte und mit Harunobu durch Freundschaft verbunden war, seine Erbschaft angetreten (Abb. 25, 26). Seine Typen verraten noch mehr chinesischen Einfluß, als die seines Freundes — auch Bunchō hat sich nie ganz davon losmachen können! — seine Farbenskala, in der er besonders das Orange und Violett



26. Kōryūsai: Eigenster Stil. Fleischrot, Grau, Grüngelb. Kurtisane mit zwei Begleiterinnen am Goldfischbassin. Slg. Jaekel.

liebte, ist härter und monotoner. Als ihn neue Sterne verdrängten, trat er allmählich zurück, obgleich wir nur vermuten können, daß er noch 1781 wirkte. Seine Lebensdaten sind noch nicht genügend erforscht. Wie berühmt er aber in seiner Zeit gewesen sein muß, beweist der Ehrenname des Hokkyō, den nur wenige Maler führen durften.



27. Katsukawa Shunshō: 6. Blatt eines „Ise-monogatari“ mit Harunobu-Typen, Prinz Narihira am Fuji (vgl. Kurth, Japan. Lyrik, S. 28). Beste Ausgabe in Grau, Apfelgrün und Orange. Slg. Kurth.



28. Katsukawa Shunshō: Hosoye. Der Schauspieler Ichikawa Danjūrō V. als Daimyō in rostrotem Gewande. Beste Zeit des Meisters. Slg. Kurth.

2. DIE IDEALISTEN

Der Farbenrausch des Harunobu wich bald matteren und blasseren Tönen. Die Farbflächen verloren allmählich die Undurchsichtigkeit, aber auch die wundervolle Glut, mineralische Pigmente traten gegen pflanzliche zurück, um aber in etwas der alten Herrlichkeit gleichzukommen, führte man Metalltöne, wie Blattgold, Goldbronze, Silber, Glimmerstaub (Mica, jap. kirara) ein, die Harunobu



29. Shunshō und Shigemasa: Aus dem „Seirō bijin awase kagami“ 1776. Eine Yoshiwara-Dame hebt ein Eisstück aus dem Hofbrunnen, zwei Gefährtinnen schauen zu. Vielleicht erste Anwendung des Glimmerpulvers. Rote, graue, gelbe, blaßviolette Töne. Beste Ausgabe. Slg. Kurth.

wohl noch nicht kannte. Bei den Figuren gab man die Überzierlichkeit, bei den Typen das chinesische Element auf, ja, diese Epoche hat wohl die idealsten Gesichter und die gesündesten Formen geschaffen, deren Proportionen sich den wirklichen am meisten näherten. Sie stand unter dem Dioskurensternbild des Shunshō und des Kiyonaga. Mir will es nach immer intensiverem Eindringen in den Geist der alten Werke so scheinen, als sei Kiyonaga von v. Seidlitz beträchtlich überschätzt worden. Wie Shunshō in seinen Stoffen bedeutend vielseitiger war, kommt er mir überhaupt als der bedeutendere beider Meister vor, ja, er war nach Utamaro vielleicht der universalste aller Ukiyoye-Künstler.

Katsukawa Shunshō (über den Urheber der Katsukawa will ich Genaueres in meinem größeren Werke geben), ursprünglich Yūsuke genannt, Lieblingssignatur Hayashi in einer Vase, weshalb er Tsubo-ya, „Topfhaus“, genannt wurde, (1726 bis ca. 1790)



30. Kitao Shigemasa: 7. Blatt der mit Shunshō zusammen herausgegebenen „Seidenzucht“, erste Ausgabe in Grün, Mennig, Orange, Blaßviolett. Harunobu-Typen. Slg. Kurth.

nahm als Schauspielerdarsteller den Torii das Zepter aus der Hand. Seine zahllosen Folgen kleiner Mimenbildnisse, immer zu Gruppen von drei, fünf oder mehreren Blättern zusammengeschlossen, übertrugen zuerst den Farbenzauber der Frauen des Harunobu ins Männliche; später betonten sie bestimmte Farben, wie Dunkelrot (Abb. 28), in großen Flächen und gaben die Undurchsichtigkeit auf. Die Typen zeigen eine große Vervollkommnung seelischer Vertiefung der Rollen mit ausgezeichneter persönlicher Charakterisierung der Schauspieler. Freilich werden die ordinären Bühnenraßler, die er genau wie Harunobu verachtete, auf seinen Werken zu Heroen; ja, man fühlt sich versucht, wenn man eine so prachtvolle Sammlung seiner Blätter vereint sieht, wie sie Otto Jaekel und Friedrich Succo besitzen, ihn als Klassiker der Mimenbildnisse zu feiern. 1770 gab er mit Ippitsusai Bunchō, der gleich Kōryūsai den Ehrentitel Hokkyō führte (vorzüglich in der Slg. Max Liebermann vertreten), das Yehon butai-ōgi mit Schauspielerbüsten auf Fächern über blauem Grunde heraus, die die Farbenheiterkeit des Harunobu widerstrahlen, und damit das schönste bunte Schauspielerbuch, das in Japan erschienen ist. Er war aber auch der Mitschöpfer eines wunderschönen Frauenideales, das an Gesundheit der Kwaigetsudō-Schule ähnelt. Hierbei war nicht sein Nebenbuhler, sondern sein Freund und Mitschöpfer Kitao Shigemasa I (geb. 1739 in Yedo, signiert u. a. Kosuisai und Kwaran, früher in der Buchhandlung des Suwara Mohei angestellt, auch als Kalligraph tätig; † erst 1819 oder 1820). Die Frauengesichter einer Reihe ihrer erotischen Werke sind das Liebreizendste, was ich derart überhaupt gesehen, und entsprechen fast unserem europäischen Schönheitsideal. Shunshō und Shigemasa aber vereinigten ihr Können in einem herrlichen Buche, das unter dem Titel: Seirō bijin awase sugata kagami, „Spiegel einer Porträtauswahl schöner Frauen der Grünen Häuser (= Yoshiwara)“ 1776 erschien (Abb. 29). Die Gestalten der hübschen Damen von schier überweiblicher Kraft und Fülle, die geschickte Komposition der Gruppen, die zarten, vornehmen Farben und zwei köstliche Blumenbilder machen das Werk zu einem der schönsten Bücher Japans. In ihm hat Shigemasa vielleicht zum ersten Male jenes silberig glänzende durchscheinende Glimmerpulver angewendet, das später eine so hervorragende Rolle spielen sollte. Auch das Blattgold war ihm bereits bekannt. Beide Meister gaben noch ein anderes Werk heraus,



31. Katsukawa Shunshō: Größeres Hochformat. Die Bildnisse zweier Ringer. Rot, Grün, Violett, Gelb. Slg. Rex.



32. Katsukawa Shunkō: Fast lebensgroßer Kopf eines Schauspielers der Ichikawa-Sippe. Sharaku-Stil. Rot, Grün, Grau. Slg. Rex.

ein zwölfblättriges Album über die Seidenzucht (Kaiko yashinai gusa) (Abb. 30). Daß Shunshō auch als Tierzeichner Hochbedeutendes leistete, beweist u. a. ein Nagaye mit einem virtuos heruntergestrichenen Tiger der Slg. Succo. (Zu den Tiermalern vgl. R. Piper, „Das Tier in der Kunst“ 1910 und meinen illustrierten Aufsatz „Utamaro als Tiermaler“ im Kosmos 1909, 9.) Auch in Landschaftsbildern, Ringerdarstellungen (Abb. 31) und heroischen Szenen war er gewandt. Eine große Sippe von Schülern leitete sich von ihm ab: Shunyei, Shunkō (Abb. 32) (Es gibt verschiedene Shunko. Auch das bei v. Seidlitz abgebildete „Shunki“-Blatt ist von einem Shunkō, und zwar dem bekanntesten!), Shunki, Shunzan, Shunchō, der später zum Kiyonaga überging, Shundo, (Rantoku, Rantokusai), Shunrō (später Hokusai), Shunjō (Harutsune) usw.



33. Torii IV Kiyonaga: Zwei promenierende Damen mit Handlaterne in Pinienlandschaft. Schwarz, Apfelgrün, Ledergelb, Fleischrot. Slg. Rex.



34. Torii IV Kiyonaga: Aus einem Triptychon. Dunkelgrau, Blaßrot, Blaßgelb, Grün. Damen auf einer Terrasse am Fluß mit Glühwurmkäfig. Reifste Zeit. Slg. Jaekel.



35. Torii IV Kiyonaga: Aus einer Folge von 8 Landschaften. Oliv, Grau, Gelb, Schwarz, Hellrot. Vater, Tochter und Sohn am Tempel des „Golddrachenberges". Slg. Jaekel.



36. Torii IV Kiyonaga: Das rote Riesenkind Kintoku mit 4 Teufelchen. Rot, Grün, Blau. Slg. Jaekel.

Torii IV Kiyonaga (Geburtsjahr und Todesjahr schwanken) war der Sohn des Tabakhändlers Shirokiya Ichibei, dessen Laden im Shimba-Viertel von Yedo lag (nach andern war er Hausverwalter in der Honsaimoku-Straße), und wurde Obergehilfe des Buchhändlers Teramotobo. Durch Adoption wurde er in die Torii-Sippe aufgenommen und ging bei Torii III in die Schule. Was er in dieser Schule an Schauspielerbildnissen kleineren Hochformats geschaffen hat, ist wenig originell, bedeutender sind seine Schauspielerbücher und die Triptychen mit Schauspielszenen. In seinen verschiedenen Schwarzdruckbüchern signiert er gern Seki, da sein gewöhnlicher Name Seki Shinsuke war. Eine Quelle, die Kriegerbildnisse seines Pinsels lobt, scheint sich über seine Porträts von Schauspielern in wilden Heldenrollen lustig zu machen: „Er habe ihre Arme und Beine geschwollen wie Flaschenkürbisse gemalt". Ursprünglich stark von Kōryūsai beeinflußt, schuf er etwa Ende der siebziger Jahre einen eigenartigen Frauentyp, der von den meisten Frauendarstellern seiner Zeit mit Begeisterung aufgenommen wurde. Wohl niemals ist ein Typ so „Mode" geworden, wie der seinige. Und mit Recht! Diese kräftigen, edlen Gestalten mit Zügen von herber Anmut atmen so köstliche Weiblichkeit, als seien sie die Fürstinnen der Welt, deren Schönheit man Opfer brächte. Auf jenen feinfarbigen Triptychen, die nur den Vertreterinnen des zarten Geschlechts gewidmet sind, ist ein zauberhafter Liebreiz ausgebreitet, der niemals süßlich, immer aber vornehm wirkt (Abb. 33—35). Diese Vornehmheit hat der Meister sogar in seinen zahlreichen erotischen Phantasien bewahrt. Gegen Ende seines Schaffens wurden seine Typen zur Manier. Er übertrieb die Proportionen und zog seine Huldinnen bedenklich in die Länge. Aber selbst diese Art fand ihre Nachahmer noch, nachdem er schon gegen 1790 zurücktrat — vielleicht weil der größere Farbenzauberer Sharaku über ihn gekommen war.

Kaum ein bedeutender Meister seiner Zeit ging an ihm vorbei, und so wenig auch die Quellen davon wissen, so beredt erzählen die Werke seiner Schüler und Nachahmer von dem großen Einfluß dieses Mannes. Derselben Torii-Generation gehört eine ganze Reihe von Meistern an: Kiyotoshi, Kiyokatsu, Kiyotsugi, Kiyohisa, Kiyotei, Kiyotoki I, Kiyoyuki, Kiyotoki II,

Kiyohide II, Kiyotsune II, die stark hinter ihm zurücktraten. Sein eigentlicher Schüler, zugleich sein Sohn, war Torii Kiyomasa. Gleich hier sei bemerkt, daß die fünfte Torii-Generation von dem Enkel des Torii III, Torii V Kiyomitsu II Kiyomine I, geführt wird, dessen Sippengenossen Kiyomoto II, Kiyoyasu, Kiyotada II, Kiyotada III und Kiyosada I waren, und die sechste von den Söhnen resp. Adoptivsöhnen des Torii V, nämlich Kiyokuni, Torii VI Kiyomitsu III († 1892), Kiyomine II, Kiyoho gebildet wird. Ob Vertreter der siebenten Generation wie Kiyosada III und Kiyotane nicht heute noch leben? (Vgl. S. 26.) Jedenfalls „geht die Torii-Linie", wie v. Seidlitz will, noch lange nicht „mit Kiyomine zu Ende"! In Toriis IV Bahnen ging Katsukawa Shunchō so treulich über, daß es noch kaum möglich ist, unsignierte erotische Werke beider zu unterscheiden. Aber auch Shumman, Nagayoshi, Utamaro, Sharaku, nicht zuletzt Toyokuni I schritten durch sein Schönheitsideal hindurch.

3. DIE EKLEKTIKER

Ob der Name der Eklektiker für die Künstler der Utamaro-Zeit ganz berechtigt ist, weiß ich nicht. Aber da in dieser Epoche eine ganze Reihe von Originalen wirkte, die sich schon früh vom Einfluß ihrer Lehrer befreite und ihre Schöpfungen bald diesen, bald jenen herrschenden Formen anpaßte, wie kaum eine andere Zeit, so fand ich keinen besseren Ausdruck. Keinesfalls soll er einen Tadel enthalten! Im Gegenteil ist keine Stufe der Kunstentwicklung unseres Gebietes so geistsprühend gewesen und hat so viele Eigenmenschen gezeitigt, wie diese. Allerdings hat sie den völligen Verfall vorbereitet, ist selbst bereits „dekadent" in ihrer Gärung und nervösen Unruhe im Suchen nach neuen Stoffen und Ausdrucksmitteln. Das gibt dem Gesamtbilde einen gewissen Mangel an Charakteristik und Halt, und es wurde endlich dem Spötter Hokusai eben nicht allzu schwer, diesen Kolossus auf tönernen Füßen vom Sockel zu stürzen.

Bei zwei Meistern macht sich bereits die zeitgenössische Malerei geltend: bei Masayoshi und Shumman.

Kitao Masayoshi war, gleich dem bekannten Romanschriftsteller Santō Kyōden oder Kitao Masanobu (1761—1816)



37. Kitao Masanobu (Signatur „Kiyonaga“ gefälscht). Kurtisane mit 3 Begleiterinnen promenierend. Rot, Gelb, Grün, Blau. Datiert: „Hase, 2. Monat = 1783“. Slg. Jaekel.



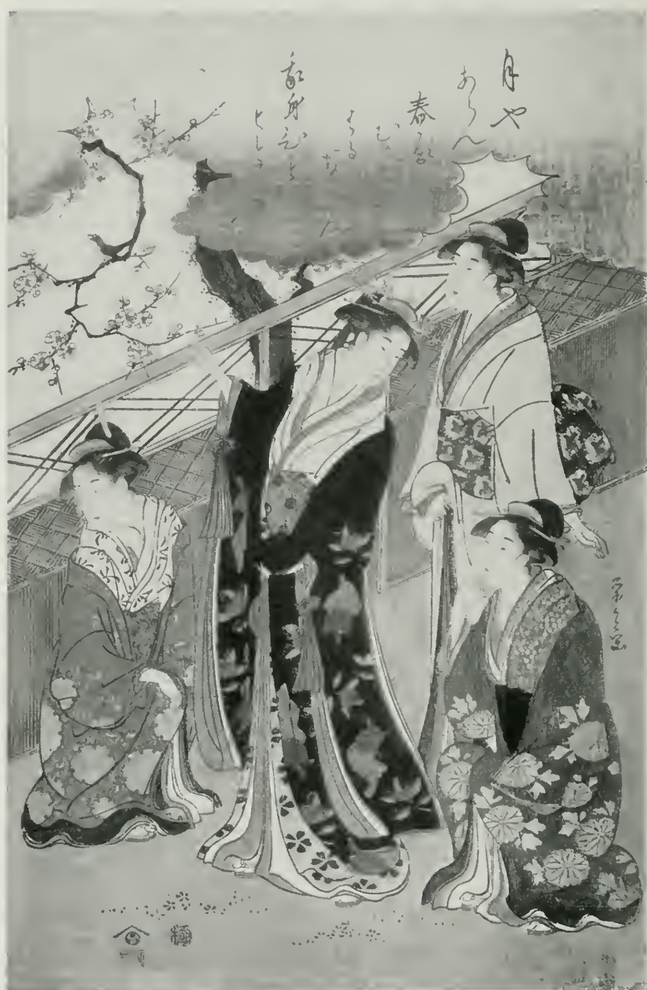
38. Kitao Masanobu. Porträt in Rot, Gelb, Oliv und Blau aus dem Buche der „Hundert Dichter“. Slg. Jaekel.



39. Kubo Shumman: Surimono mit Reliefpressung. Zwei Vögel mit roter Kehle, schwarzem Kopf und grauen Flügeln auf Magnolienbaum. Slg. Kurth.

(Abb. 37, 38), ein Schüler des Shigemasa I, studierte aber außerdem die Kanō-Schule, den Lackmaler Kōrin und den Tani Bunchō. Aus der Vorliebe für malerische Art schuf er die ryaku gwashiki, „abgekürzte Skizzen", ein breitzügiges, flottes Genre, das später Hokusais Größe wurde. Er führte die Namen Keisai, Shoko, Sanko und signierte besonders gern mit dem ersten. Ohne große Originalität malte er Landschaften und Tierbilder, zeichnete selbst Stadtpläne und Mustervorlagen und würde kaum besondere Erwähnung verdienen, wenn ihm nicht ein Zug prächtigen Humors eigen wäre. Er wurde schließlich Mönch und starb wahrscheinlich am 21. März 1824.

Viel bedeutender war der bisher zu gering gewertete Kubo Shumman (= Toshimitsu), im gewöhnlichen Leben (nicht als



40. Yeishi I: Aus einem Triptychon, das oben Gedichte auf goldbronzierten Wolken enthält. Schwarz, Blau, Violett, Grün, Gelb. Vornehme Damen betrachten den Frühlingskuckuck (hototogisu) auf blühendem Kirschbaume. Slg. Rex.



41. Yeishi I: Linkes Blatt eines Triptychons in Gelb, Rot, Grau, Violett und Schwarz. Junger Samurai kniet vor einer fürstlichen Sänfte. Zwei Begleiterinnen. Slg. Ernst Fritzsche.

Künstler!) Yasubei, als Maler auch Shōsadō, als Dichter zahlreicher Scherzepigramme und sonstiger humoristischer und ernster Schriften Nandaka Shiran benannt. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt, selbst die Namen der Straßen von Yedo, in denen er gewohnt, sind verschieden überliefert. Dagegen stimmen die Hauptquellen darin überein, daß er sowohl bei Shigemasa, als auch bei Gyogen in die Schule ging. Tōsei Bōyeimon (Mohei) Bōshōan Gyogen war als Schüler des Shinen (Shinenō) ein Literat, als Schüler des Kenkochi Kōsoku (Kembu Ryōsoku) ein tüchtiger Karpfenmaler. Er stammte aus Kyōne oder aus Sagen in der Provinz Shimotsufusa und starb, 60 Jahre alt, im März 1782. Bei ihm lernte Shumman besonders die shikunshi-Bilder, d. h. Darstellungen von Orchidee, Bambus, Pflaume und Chrysanthemum malen. Als Gyogen-Schüler führte er seinen Namen, in dem er das erste Zeichen shun (= haru, Frühling) ebenso schrieb, wie Shunshō. Um aber zu vermeiden, daß er als Schüler des Shunshō gelte, führte er später ein anders geschriebenes shun ein. Er wurde also kein Shunshō-Schüler, wie v. Seidlitz will! Als fruchtbaren Buchillustrator und als Schöpfer zahlreicher reizender Surimonos (Abb. 39) (ursprgl. Neujahrs-Glückwunschkarten der Aristokratie, meist in verschwenderischer Farbenpracht ausgeführt) könnten wir ihn noch eher missen, wie als den Zeichner ganz hervorragend schöner Triptychen und Pentaptychen mit schönen Frauen, deren besonders die Slg. Straus-Negbaur eine erlesene Auswahl besitzt. Seine edlen Typen lehnen sich zwar an Kiyonaga an, sind aber doch höchst eigenartig. Er liebt die grauen Töne und eine besonders feine Gewandmusterung. In seiner Vorliebe, kostbare Stoffe wiederzugeben, ging er so weit, daß er auf einem Frauenblatte wirkliche Seide und Goldfäden anwendete. Er gehört auch zu den „Meistern der schwarzen Nachthimmel", wie, seit Harunobu, Shunshō, Shunkō und Utamaro. Als Tiermaler leistete er gleichfalls Bedeutendes, und zwar in Konkurrenz mit Utamaro. Es wäre sehr interessant, zu untersuchen, wie weit die großen zeitgenössischen Tiermaler, wie der Hühnermaler Ito Jakucho (1705—1800) und der Affenmaler Mori Sozen (1746—1821) die Ukiyoye-Schule beeinflußt haben. Gleich Leonardo zeichnete übrigens Shumman höchst geschickt auch mit der linken Hand.



42. Yeisui: Großes Brustbild der schönen Tsukioka, die Chrysanthemen in einen Hängekübel stellt. Blaßgelb, Lachsrot, Lederbraun, Braunviolett auf Glimmergrund. Utamaro-Stil. Slg. Succo.



43. Yeisen: Flußlandschaft im Winter. Slg. Piper.

Neben dies erste Paar sind zwei andere Eigenmenschen zu stellen: Yeishi und Nagayoshi.

Hosoda Yeishi I (c. 1764—1829) stammte aus altem Adelsgeschlecht. Waren doch die Hosoda ein Zweig der Fujiwara-Familie. Sein Großvater war Gouverneur der Provinz Tamba, er selbst lernte bei Kanō Yeisen die Malerei und wurde Hofmaler und Kammerherr des Shoguns Iyeharu. Seine sonstigen Namen und Signaturen, wie Tomisabrō, Hosoi, Tokitomi, Chōbunsai usw. bedürfen noch sehr der Klärung, sicher ist er mit Kabimaro identisch (Kono hana 12). Eine Sumida-Landschaft seines Pinsels fand sogar vor dem Kaiser Gnade, der sie seiner Sammlung einfügte. Seit diesem Ereignis führte er den Stempel Ten-ran = „Gesehen vom Kaiser“. Eine Krankheit zwang ihn in den achtziger Jahren, seine Hofstellung aufzugeben. Er wurde Ukiyoye-Meister und blühte neben Utamaro. Über den Ausgang seiner Kunst herrscht große Verwirrung. Er wird als Berglandschafts- und Pflanzenmaler, auch mit Recht als feinsinniger Bücherillustrator gerühmt, am bedeutendsten aber ist er als Darsteller schöner Frauen, die er auf Triptychen verewigte (Abb. 40). Hofluft weht durch seine Werke, aristokratische Eleganz,



44. Nagayoshi, signiert: Shikō. Fischer spannt das Netz zum Nachtfang. Blaßblau, Rot, Grün. Slg. Jaekel.



45. Nagayoshi: Die Bergfrau Yamauba mit ihrem roten Riesenkind Kintoku und einem Affen vor einer Puppe. Rot, Blaßgrau, Grün. Utamaro-Stil. Slg. Jaekel.



46. Nagahide I: Hosoye. Bleiplattendruck in Blutrot, Blaßgelbgrün, Feuriggelb und Glimmerpulver. Osaka. Prinz und Dame mit Bogen und Pfeilen. Slg. Kurth.

die sich später bis zur überfeinerten Gespreiztheit steigerte. Heitere Stimmungen von Rot und Gelb (Abb. 41) stehen neben düsteren von Grau, Violett und Schwarz (Abb. 40) auf seinen Drucken. Ob er oder Shumman oder Toyokuni I die letztere eingeführt hat, ist noch genauer zu untersuchen. Aber an Vornehmheit in der Auffassung des Frauenlebens und -leibes hat ihn auch Utamaro nicht übertroffen. Etwas Müdes, fast Blasiertes liegt in seinen späteren Schöpfungen, ob aber ihre unnatürlichen Proportionen nicht viel mehr dem durch Utamaro ausgeprägten Zeitgeschmack Rechnung tragen, als ihm selbst zuzuschreiben sind, steht dahin. Es ist außerordentlich schwer, bei gleichzeitig aufkommenden Richtungen den Urheber zu erkennen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dabei mehr für den bedeutenderen und beliebteren Künstler. Aus des Yeishi Schule ging eine ganze Reihe von Meistern hervor, wie Yeishin, Yeishō, dessen Gesichtstyp sich leicht durch einen etwas frivolen Augenausdruck kennzeichnet, der liebenswürdige Yeisui (Abb. 42), Yeitoku und ein Yeizan, der aber wohl nicht mit dem fruchtbaren, teilweise auch „furchtbaren" Yeizan, dem Lehrer des Yeiri, Yeishi II, Yeisen (Abb. 43) u. a. zu verwechseln ist, Yeichō, Yeigetsu, Yeiho, Yeiki Yeikō u. a.

Yeishōsai Nagayoshi (Chōki), der auch Shikō signierte (auf einem Blatt meiner Slg. Yeishōsai Shikō, wodurch die Identitätsbehauptung der Quellen endgültig bewiesen ist), war ein Schüler des Toriyama Sekiyen Toyofusa (1712—1788), der aber nur Bücher illustrierte. Er ging, wie alle seine bedeutenden Kollegen, durch die Schule des Kiyonaga, schloß sich später in der Form dem Utamaro, im Kolorit dem Sharaku, noch später dem Yeishi und der Toyokuni-Richtung an, war also der Typ eines Eklektikers, hat aber in den neunziger Jahren, dem Höhepunkt seines Schaffens, so herrliche Frauenbildnisse herausgegeben, daß man ihn getrost neben die größten seiner Genossen stellen darf (Abb. 44, 45). Dabei liebte er besonders die Metalle und wendete das Glimmerpulver überfangartig an, so daß er, besonders bei blassen Tönen, strahlende Effekte schuf. Von Seidlitz gibt zwar jetzt die Identität zwischen Nagayoshi und Shikō zu, führt aber auf S. 201 einen zweiten Shikō an und ahnt gar nicht, daß es eben dieser ist, den der von ihm zitierte Strange mit Nagayoshi gleichsetzt!

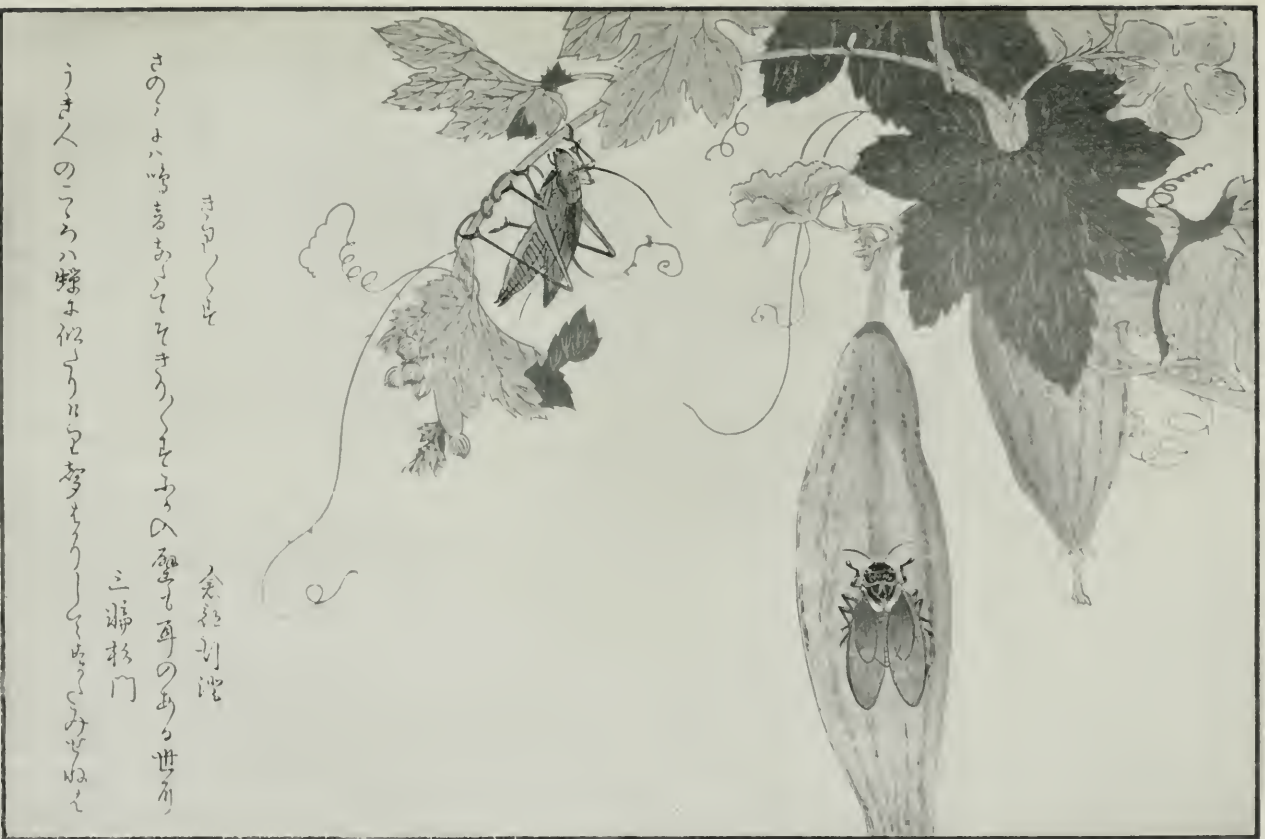


47. Kitagawa Utamaro I: Aus dem Album „Yehon kyō-getsu-bo", „Die Mondverrückten". Yedo, 1781. Mondlandschaft in zarten grauen Tönen, malerischer Stil. Hinter dem Mann mit den Reisigbündeln der Mond (in dieser Reproduktion nicht sichtbar), Scherz auf den „Mann im Monde". Slg. Kurth.



48. Kitagawa Utamaro I: Frauenporträt mit braunroten Konturlinien, auf dem Grund Blüten in Blindpressung. Rot, Violett, Grün. Tamagawa-Reihe. (Kurth, Utamaro No. 349.)

Als Nagayoshi-Schüler nenne ich zum ersten Male den Ichirakusai Nagamatsu (Chōshō), der noch in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts wirkte. Den Nagahide habe ich in meinem „Utamaro“ „entdeckt“. (Abb. 46.) Es gibt sogar zwei! Der eine Nagahide (Chōshū) dokumentiert sich durch seinen Namen Yūrakusai deutlich als derselben Schule angehörig. Er hat Heroenbilder und Geschichtsbücher herausgegeben und die Metalltechnik seines Lehrers nach Osaka verpflanzt. Seine Haupttätigkeit fällt wohl um 1790. Der zweite lebte wohl nur in Osaka, wirkte gleichzeitig mit Nagamatsu und gab Porträts heraus. Ob der Kyōka-Dichter und Farbenholzschnittmeister Nagamaru (Chōgwan) ebenhierher gehört, weiß ich nicht, ich habe aber bereits im „Utamaro“ noch einen zweiten Nagayoshi angeführt.



49. Kitagawa Utamaro I: Aus dem „Yehon mushi-erabi“, „Insektenbuch“, Yedo 1788. Älteste Ausgabe. Slg. Kurth.



50. Kitagawa Utamaro I: Liebespaar aus der Folge „Jitsu kioi iro-no-minaka-mi“ (Kurth, Utamaro No. 244) vor 1800. Blaugrün, Ledergelb, Fleischrot. Slg. Rex.



51. Kitagawa Utamaro I: Brustbilder zweier Schönheiten des Chōji-(Gewürznelken-)Hauses in Grün, Gelb, Rot, Violett: Hinatsuru und Karagoto. Slg. Rex.



52. Kitagawa Utamaro I: „Phantasie in Rot“. (Kurth, Utamaro No. 343.) Eisengrauer Grund, verschiedene Rot, Schieferblau. Damen mit Teekanne und Chrysanthemenvase. Slg. Jaekel.



53. Shikimaro: Die schöne Hanaōgi aus dem Ōgi- Fächer-)Hause in schwarzer, mit Päonien gestickter Robe auf der Promenade. Rechts Gedicht. Slg. Kurth.



54. Utagawa Toyoharu I: Hosoye. Dreifarbendruck in Blau, Rot, Gelb. Der Schauspieler Segawa Kikunojō in der Rolle der Itsuki unter blühendem Kirschbaum. Slg. Kurth.

Als der Höhepunkt der ganzen Epoche gilt aber allgemein Utamaro.

Utamaro I aus dem Clan der Minamoto, ursprünglich Yūsuke genannt, als Künstler Kitagawa, auch Toyoaki, Jisei Ikke, Sōmise und Murasakiya signierend, leitete sich wohl wirklich vom Adel der Minamoto her, da er auch mit diesem Namen zeichnet. Er wurde 1753 zu Kawagoye in der Provinz Musashi geboren, ging schon früh nach Yedo und wurde des Sekiyen Schüler, wie Nagayoshi und andere, studierte aber auch den Kanō-Stil. Seine ersten Werke aus den siebziger Jahren verraten den Einfluß des Shunshō und Kiyonaga, er machte sich aber gegen 1780 sowohl beruflich selbständig, indem er seine Beamtenstellung bei der shogunalen Regierung aufgab, als auch künstlerisch. Daß er gegenüber dem Yoshiwara gewohnt habe, habe ich neuerdings als Klatsch nachweisen können. Denn das Yoshiwara lag damals inmitten von Reissümpfen. Vielmehr wohnte er bis 1797 bei seinem Verleger Kōshōdō Tsutaya Jūzabrō in der Tōriaburastraße, verheiratete sich dann mit einer geistvollen und liebenswürdigen, auch als Holzschnittmeisterin tätigen Dame, der Kitagawa Sendai-jo, und wohnte zuletzt in der Bakurōstraße. Ein satirisches Triptychon, das er 1804 herausgab, brachte ihn in den Kerker. Mit gebrochener Kraft arbeitete er nach seiner Befreiung noch kurze Zeit und starb am 3. Mai 1806. Seine Witwe heiratete später seinen Mitschüler Koikawa Shunchō (Utamaro II).

Utamaro war der souveräne Herr der Holzschnittkunst seiner



55. Utagawa Toyokuni I: Blatt eines Triptychons in Rot, Blau, Violett, Gelb, Goldbronze und Blindpressung. Vornehme Dame spielt das Koto. Zofe mit dampfender Tasse. Zeit der „Nagayoshi-Typen“. Slg. Succo.

Zeit. Seine Werke sind nicht nur zu Tausenden nach China exportiert worden — er nannte sich daher auch Karamaro, „chinesischer Maro“, und hat auch wiederholt in chinesischem Stile gearbeitet —, sie sind auch die Brücke zwischen unserer und Japans Kunst geworden. Hochberühmt war er als Darsteller

der Frauen aller Stände und hat sie mit unbeschreiblichem Liebreiz umgeben. Seine „klassische“ Periode fällt um das Jahr 1790, dessen hohe Bedeutung für den Holzschnitt ich bereits in meiner Utamaro-Monographie hervorgehoben habe. Später experimentierte er mit Formen und Farben und erging sich in ungeheuerlichen Übertreibungen, bis er nach 1800 wieder einen gemäßigten Stil erfand, der noch lange vorbildlich blieb. Aber das Weib war nicht sein einziges Thema! Er war in der Landschaft ebenso tüchtig, wie als Darsteller heroischer Szenen. Am glänzendsten aber zeigte sich sein Talent als Tiermaler, und sein Volk dankt ihm die schönsten Bücher aus dem Naturreich, wie das herrliche „Muschelbuch“ (ca. 1780), das ich als sein schönstes Werk schätze, das „Insektenbuch“ (1788) und das Buch über die Vögel (ca. 1789). Sein berühmtestes Werk, das sog. „Jahrbuch der Grünen Häuser“ (1804), zeigt schon den stark überarbeiteten Meister. (Abb. 47—52.)

Zahlreiche Schüler pflanzten seine Tradition fort, so Michimaro (nicht Mitimaro, wie v. Seidlitz wieder druckt; „ti“ gibt es im Japanischen nicht!), Yukimaro I, Kikumaro (Tsukimaro) I und II, Hidemaro, Takemaro, der recht schwächliche Shikimaro (Abb. 53) usw. Zu Näherem verweise ich auf meine Monographie.

Eine viel größere Schule aber gründete Toyokuni. Ich gebe über diesen fruchtbaren Meister nur kurze Notizen, da eine größere Monographie über ihn von Friedrich Succo vorbereitet wird.

Utagawa Ichiyōsai Toyokuni I, der Sohn des Holzbildhauers Gorobei in Yedo, wurde 1769 geboren. Er und sein kongenialer Bruder Toyohiro I, der übrigens auch als tüchtiger Gitarrenspieler gerühmt wird, schlossen sich der von Toyoharu I (ca. 1734—1813) (Abb. 54) gegründeten Utagawa-Sippe an. Er adoptierte später die Typen des Kiyonaga für seine Frauengestalten, die des Shunshō für seine Schauspieler, wurde begeisterter Erbe des Sharaku und nach Utamaros Tode, dessen Art er gleichfalls annahm, der anerkannt größte Meister des Holzschnittes (Abb. 55—57). Er starb 1825, hat aber wohl schon früher zu schaffen aufgehört. Auf keinen Künstler paßt der Name eines Eklektikers so, wie auf ihn. Seine rezeptive Natur sog Honig aus allen Kelchen, ohne daß der vornehme Meister darum zum Plagiator wurde. Wenn man die größte Toyokuni-Sammlung Deutschlands, die Friedrich Succo besitzt, durchsieht, so glaubt man, die ver-



56. Utagawa Toyokuni I: Triptychon in Rot, Blau, Gelb, Grün, Violett. Das Glücksgötterschiff, dessen Insassen mit einer Ausnahme als Damen dargestellt sind, im Hafen von Nagasaki. Utamarotypen, europäische Perspektive nach Toyoharu I. Slg. Succo.



57. Utagawa Toyokuni I: Blaßgrauer Grund, Rotviolett, Grün. Der Schauspieler Ichikawa Danjūrō VI als Samurai, sein Gewand schürzend. Edelster Stil unter Sharakus Einfluß. Slg. Succo.



58. Utagawa Toyokuni III (Kunisada I): Schauspieler mit gezogenem Schwert unter einem Weidenbaum. Slg. Piper.

59. Utagawa Kuniyoshi I. Aus einer Chushingurafolge: Der Rōnin Kōyemon im Gefecht. Blau, Violett, Schwarz. Slg. Piper.

schiedenartigsten Meister zu erblicken. Und doch hat er starke Eigenheiten besessen, die sich vielleicht am besten in seinen Frauenfiguren kurz vor 1790 offenbaren. Bereits sein Lehrer Toyoharu hatte sich aus der europäischen, speziell holländischen Kunst zahlreiche Motive geholt, wie er nachweisbar der erste japanische Meister war, der auf einem Blatte den Schlagschatten anwendete. Ihm ging Toyokuni nach. Ein liebenswürdiger Mensch und ein treuer, opferfähiger Freund, hatte er zahlreiche Schüler, von denen ich nur Toyokuni II, Toyokuni III Kunisada I (Abb. 58) und den genialen Kuniyoshi I (Abb. 59) anführe. Es ist hier unmöglich, auch nur die Namen aufzuzählen. Gibt es doch nicht weniger als 6 Toyokuni und 3 Kunisada! Nur eine Bemerkung sei gestattet, die allgemeineres Interesse hat: In allen Epochen des Holzschnittes sind auch Künstlerinnen tätig gewesen, aber nie so häufig, wie in der Toyokuni-Schule. Ich mache nur folgende sieben (die meisten zum ersten Male) namhaft: Utagawa Kunihana-jo und Kunitōhisa-jo, die Schülerinnen des Toyokuni I, Utagawa Kunihisa-jo, die Schülerin des Toyokuni II, Utagawa Sadauta-jo, die Schülerin des Toyokuni III Kunisada, Utagawa Ichikisai Yoshitama-jo, aus der Schule des Kuniyoshi, die besonders schöne Frauen zeichnete, seine älteste Tochter Utagawa Ichiyensai Yoshitori-jo und die Schülerin des Yoshitoshi Toshihito-jo, die vielleicht noch heute lebt.

An keiner Schule kann man den Verfall der Holzschnittkunst so studieren, wie bei den Utagawa. Denn in ihre Kunst wurde ein Ferment gelegt, das sie schließlich auflöste und entweder zu leichenhafter Erstarrung oder zum Verluste des nationalen Elementes brachte. Das war der Naturalismus.

4. DIE „NATURALISTEN“ UND DER UNTERGANG DER HOLZSCHNITTKUNST

Ich habe die neue Richtung, die der alten Kunst den Todesstoß versetzt hat, mit „Naturalismus“ bezeichnet, weil sie die Japaner selbst so bezeichnet haben. Der Begriff liegt bereits in der ersten Aufforderung des „Retournons à la nature“, die der greise Sekiyen 1787 im Nachwort zum „Insektenbuche“ seines Schülers Utamaro anstimmte: In bewußtem Gegensatze zu den



60. Tōshūsai Sharaku: Matsumoto Yonesabrō als Teehausmädchen. Rot, Schwarz, Orangegelb, Gelbgrund. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.



61. Tōshūsai Sharaku: Kumajū Hangorō als Rōnin. Dunkelsilbergrau, Grün. Auf dunklem Glimmergrund. Slg. Straus-Negbaur.

bisherigen Schultraditionen hatte Minamoto Utamaro in das Reich der Natur selbst hineingegriffen und, anstatt ihre Formen großzügig abzukürzen und aus ihren Umrissen Hieroglyphen zu schaffen, wie bisher, gerade ihre feinsten Einzelheiten abgebildet. Da er das nur im Tierreich tat und die überlieferte nationale Auffassung des Menschenleibes höchstens in einigen kecken Experimenten antastete, hatte man ihm das nicht übelgenommen. Wehe aber dem Meister, der das wirkliche Leben gegenüber einer vorgetäuschten Ideenwelt auf die Darstellung des Menschen übertrug! Die beiden Genies, die das wagten, sind zu Märtyrern geworden: Sharaku ging am Hasse seines Volkes zugrunde, Hokusai hat bis in sein hohes Alter hungern müssen, und noch heute ist die empfindliche Volksseele des Libelleneilandes mit beiden nicht ausgesöhnt. Man verlangte von einem Maler, daß er die Naturformen beherrschte und aus ihrer Summe eine künstlerische Linie fand, aber man verzieh es niemals, wenn er sie einfach als solche „kopierte“ (sha, utsushi), und es ist für die japanische Auffassung des „Naturalismus“ bezeichnend, daß das Wort shashin, welches Hokusai für Naturskizzen anwendete, heut „Photographie“ heißt. Man wird mir daher eine starke Berechtigung dieser Bezeichnung im japanischen Sinne zugeben müssen, wenn sie sich auch nicht genau mit dem deckt, was wir unter Naturalismus verstehen. Ich würde den Ausdruck „Realismus“ vorgezogen haben, wenn nicht eben Utamaro der Urheber der Richtung gewesen wäre.

Daß aber dies Neue tatsächlich den Untergang der Ukiyoye-Kunst hervorgerufen hat, liegt eben in dem Schritte vom Nationalismus zum Universalismus. Kein Meister wird von uns besser und leichter verstanden, als Hokusai, weil er weit aus dem Rahmen seines Volkes heraustrat. Kein Meister würde von der heut bei uns herrschenden Richtung der Malerei mit größerer Begeisterung begrüßt werden, als Sharaku, weil er bereits die Impressionen seiner Studien nach dem Leben nicht in Formen erstarren ließ, sondern durch seine künstlerischen Ausdrucksformen noch steigerte und vertiefte. Darum ist er mir auch als der genialste aller seiner Kunstgenossen erschienen.

Jūrōbei war von Hause aus Nō-Spieler, nicht ein Volksschauspieler, sondern der vornehme Darsteller jener alten geheiligten Mysterienspiele, die ihre Interpreten hoffähig machten, und die



62. Hokusai, Frühwerk mit der Signatur Shunrō (Shunshō-Schule) vor 1790. Aus einer Niwaka- (Karnevals-) Serie: Darstellung des dritten Monats durch drei Geishas. Rot, Violett, Gelb. Slg. Rex.



63. Katsushika Hokusai: Eine der berühmten „36 Fuji-Ansichten“. Blaue Konturen. Blau, Braun, Grün. Der Fuji über der Ori-Insel. Älteste Ausgabe. Slg. Jaekel.

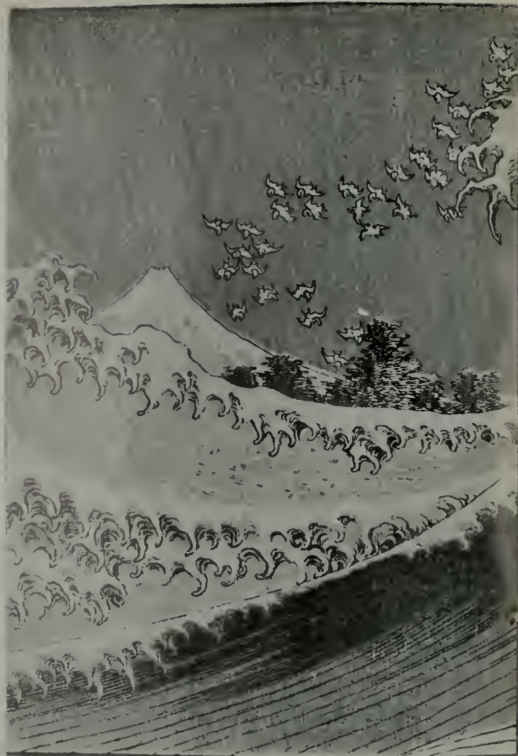
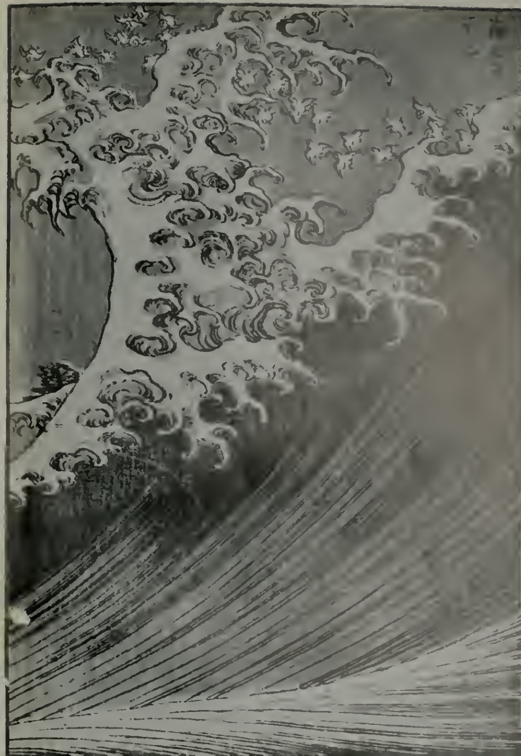


64. Katsushika Hokusai: Eine der berühmten „36 Fuji-Ansichten“. Blau, Schwarz, Grün, Wellen mit blauen Konturen. Der Fuji im Silberreif über dem Tama-Flusse. Spätere Ausgabe. Slg. Rex.



65. Hokusai: Die Woge. Aus den „36 Ansichten des Fuji". Slg. Piper.

sich schon dadurch von den Vulgärschauspielen unterschieden, daß ihre Mimen hölzerne Charaktermasken trugen. Er lebte als Nō-Spieler einige Jahre am Hofe des Daimyō (Erbfürsten) der Provinz Awa, des Hachisuka Haruaki, nach dem er sich vielleicht Hachirōbei nannte. Sein Bühnenname ist wohl Tōshūsai gewesen. Ende der achtziger Jahre kehrte er nach Yedo zurück, studierte die Art des Shunshō und Kiyonaga und gab unter dem Namen Sharaku eine Reihe von Schauspielerbildnissen in kleinerem Formate heraus, die über den Rollenpomp hinaus bereits das „Allzumenschliche" der ihm verhaßten Bühnenraßler verraten (Abb. 60). 1790 erfand er die „Glimmerbilder" oder Kira[ra]-ye, d. h. er belegte die Hintergründe einer Reihe von je zwei Schauspielerfiguren mit silbernem Mikapulver, wodurch die ungeheure Farbenpracht seiner Figuren noch erhöht wurde. Diese Art wurde mit solcher Begeisterung aufgenommen, daß fast alle bedeutenden Meister sie anwendeten. Zu diesen „Silbergrundmeistern" gehören Utamaro, Yeishi I, Toyokuni I, Nagayoshi, Shunyei, der ihn auch sonst kopierte, Yeisui, Yeishō, Yeiri und Kiyomasa. Gegen 1794 ließ er eine Serie von 24 großen Schauspielerbrustbildern auf dunklem Glimmergrunde erscheinen (Abb. 61), die ihn auf den Höhepunkt der Volksbeliebtheit

66. Hokusai: Die Woge. Aus dem dreibändigen Buche der „100 Ansichten des Fuji". Originalgröße. Slg. Piper.



67. Katsushika Hokusai: Aus der Folge „berühmter Brücken". Schneelandschaft. Blau, Grau, Rot. Slg. Jaekel.

brachten, obgleich er die Mimen auf das grimmigste mitnahm. Diese Blätter gehören zu dem Monumentalsten, was die japanische Kunst überhaupt geschaffen hat. Mit grausigem Hohne sind die bösen und niedrigen Instinkte jener Schmierenkomödianten über die Rollen hinaus festgehalten. Zugleich ist in allerseltsamstem, voll beabsichtigtem Gegensatz dazu eine Welt der herrlichsten Farbentöne geschaffen. Bald darauf geißelte der übermütige Künstler in einer Doppelbildnisreihe mit geradezu satanischen oder tierisch verblödeten Gesichtern neben den Mimen auch ganze Volkstypen, und dieser phantastische Schwung ins Maßlose war sein Sturz. Die Beliebtheit schlug in hellen Zorn um. Noch einmal versuchte er unter dem Namen Kabukidō Yenkyō durch eine Serie ideal schöner Schauspielerporträts die Gunst des Publikums zurückzuerobern. Vergebens! Den Schritt in den Universalismus hinein vergab man ihm nie, er blieb künstlerisch tot und ist wohl bald nach seinem letzten Werke gestorben.

Trotzdem konnte kein Schauspielerzeichner seiner Tage bei ihm vorübergehen. Shunyei, Nagayoshi, Toyokuni I zehrten von seiner



68. Katsushika Hokusai: Originalzeichnung für sein Heldenbuch „Gwahon wakan homare". Gezeichnet in seinem 76. Lebensjahre, herausgegeben ein Jahr nach seinem Tode, 1850. Schwarze Tusche. Slg. Kurth.



69. Hokusai: Akrobaten. Aus den „Mangwa". Slg. Piper.



70. Hokkei, Schüler des Hokusai: Frutti di mare. Surimono mit Gold, Glimmerpulver und Blindpressung. Slg. Piper.

großen Kraft, und wenn ihnen auch der Darsteller der Wirklichkeit zu bedeutend gewesen war, als daß sie ihn verstanden hätten, der alte grausige Sharaku grinst noch aus den blutrünstigen Blättern illustrierter Schauerromane der letzten Verfallszeit heraus. Es war wirklich, als hätte er jene höllische Nachtseite der menschlichen Phantasie plötzlich geweckt. Denn die Übertreibungen in Formen und Farben, die er sich als großer Künstler leisten durfte, haben die Kraft der Folgezeit aufgezehrt. Wer eine Entsetzensszene des Kunisada betrachtet, der fragt sich staunend, ob zwischen diesen krankhaften Ausgeburten einer künstlich erhitzten Phantasie und zwischen einem Werke des Kiyonaga nicht ganze Jahrhunderte liegen!

Das künstlerische Fazit der ganzen Strömung aber zog Hokusai. Er ist selbst die Auflösung der alten Ukiyoye-Kunst.

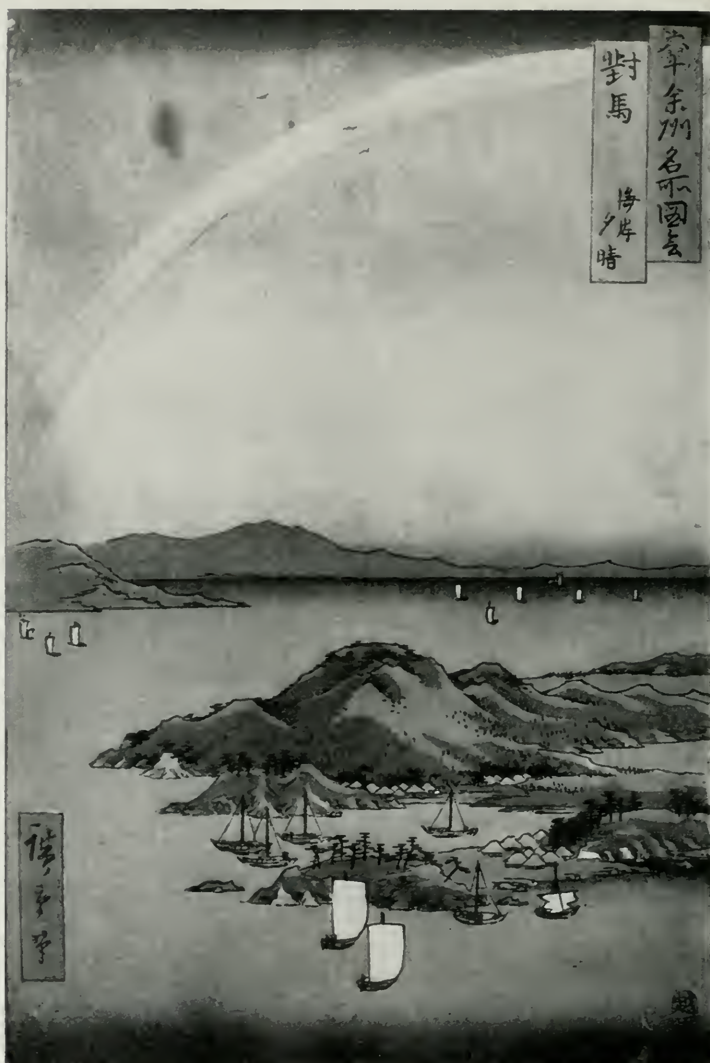
Katsushika Hokusai — ich versage mir die Aufzählung seiner vielen Beinamen! — wurde 1760 zu Yedo geboren und ging als Shunrō bei Shunshō in die Schule (Abb. 62), lief dem Alten aber bald aus der Lehre und machte sich unter großen Entbehrungen selbständig. In seinen Werken, die er in den neunziger Jahren herausgab, geht er durchaus die Bahnen der alten Ukiyoye-Meister und hält bei aller Eigenart seines länglichen Gesichtstypes den strengen Stil fest, wenngleich seine Farben nicht so vornehm wirken, wie die seiner bedeutenderen Kunstgenossen. Außerordentlich anpassungsfähig, verarbeitete er eine ganze Reihe von Einflüssen seiner Mitmeister und erlernte von Shiba Kōkwan, dem reuigen Fälscher des Harunobu, die europäische Perspektive, die er oft mit Virtuosität zur Anwendung brachte. Im Dezember 1812 erschien der erste Band seines mit Recht berühmtesten Werkes Mangwa, eine Sammlung flotter Skizzen, der noch 14 weitere Bände nachfolgten. Der 15. erschien erst im Juli 1878. Eine verschwenderische Fülle der glänzendsten malerischen Bonmots, jedes ein Markstein verblüffender Naturbeobachtung (Abb. 69), sprudelnd von Bewegung, Leben, Keckheit, Humor, dann wieder sezierte Präparate von Pflanzen, als seien sie Vorstudien zu Utamaros naturgeschichtlichen Werken, geniale Landschaftslinien, interessante Naturbildungen im Fels und Meeresgewog, ein virtuoses Spielen mit Hunderten von Stoffen, jeder Strich ein Meisterstrich! Aber — eigentlich kein Holzschnitt mehr! Je weniger diese wunder-



71. Hiroshige I: Winterlandschaft mit dem Fürstenschloß von Kameyama. Slg. Jaekel.



72. Hiroshige I: Regenschauer am Abend. Aus einer Serie der Tokaidō-Landschaften. Slg. Jaekel.



73. Hiroshige I: Aus einer Folge von 60 berühmten Landschaften. Regenbogenlandschaft. Slg. Jaekel.



74. Hiroshige I und Toyokuni III (Kunisada I): Frau (von Hiroshige) und Mann (von Kunisada) vor großer Irisstaude. Beispiel des Zusammenwirkens zweier Meister auf einem Blatte. Slg. Piper.



75. Kyōsai, Schüler des Hokusai: Aus dem „Yoigwa" („Rausch-Bilder"). 1883. Ein Junge neckt einen zerlumpten Blinden mit einem Taschenkrebs. Slg. Piper.

vollen Skizzen an die Technik des Holzstockes erinnern, desto lebendiger wirken sie. Wie bei den „malerischen" Blättern eines Morikuni vergißt man ganz die mechanische Seite der Herstellung — das sind wirkliche Pinselimprovisationen! Aber zugleich der Zug ins Burleske! Kein Japaner hat die ordinären Visagen der breiten Volksmassen so naturgetreu und so gern dargestellt, wie Hokusai, und zwar nicht nur in den Mangwa, sondern auch in zahllosen anderen Werken. Das war sein Element. Selbst seine Heroen entbehren der alten Vornehmheit, und den unsagbaren Reiz edler Frauenschönheit hat er so wenig gekannt, wie Menzel. Wer sich in sein Genie vertiefen möchte, dem empfehle ich die vortreffliche Schrift von F. Victor Dickins: The Mangwa of Hokusai (London, Dezember 1903, Japan Society of London) aufs wärmste, besonders verdienstvoll durch die Wiedergabe der Hokusai-Biographie aus dem Jimmei-Jisho. Die ungeheure Masse seiner Werke auch nur annähernd zu schildern, gebricht es an Raum. Besonders berühmt sind seine „Hundert Fuji-Ansichten" (1834. 35), in denen er das Thema des heiligen Vulkanes in staunenswerten

Variationen behandelt, seine Prachtlandschaften in mächtigen Farbtönen, die den Fuji oder berühmte Wasserfälle zum Gegenstande haben, seine entsetzliche Gespensterfolge, deren Grausigkeit alles bisher Dagewesene übertrumpft, zahllose Surimonos, Tierbilder von verblüffender Lebendigkeit . . . (Abb. 63—69.)

Hokusai ist eine ganze Welt. Ihn erschöpfen heißt fast ein Lebensstudium daran geben. Ist er doch selbst uralt geworden! Er starb am 10. Mai 1849 im neunzigsten Lebensjahre. Seine zahlreichen Schüler schlugen aus den Brosamen vom Tische dieses Reichen Kapital. Das Beste, was der fruchtbare, aber von den Sammlern überschätzte Ichiryūsai Hiroshige I (1797—1858) hervorgebracht, reicht dem alten Riesen nicht das Wasser! Gewiß kommt der Landschafter Hiroshige unserem modernen Empfinden sehr entgegen und hat sogar bei deutschen Graphikern in Technik und Auffassung Schule gemacht. Durch viele seiner Landschaften weht etwas Großzügiges, seine Frühlingsbilder lösen auch in uns die Stimmung des Frühlings aus, seine Farben wirken oft überraschend durch ihre Wucht. Aber auch bei ihm überwiegt das rein malerische Element gegen die Holzschnitttradition, und seine Figuren zeigen seine ganze Schwäche gegen Hokusai, den er oft direkt kopiert. Ihm wurde die Überproduktion verhängnisvoll, die einem Genie, wie Hokusai, nichts anhaben konnte. Dieser erdrückt ihn zu stark (Abb. 71—74).

Ich gestehe, daß ich die Antipathie der Japaner gegen Hokusai völlig begreifen kann und teile. Er ist durch und durch Plebejer, der sich in den Kleinlichkeiten des Lebens behaglich fühlte, ob er sie gleich zu verhöhnen scheint. Ein Pessimist — und wiederum rührend in seinem schier unglaublichen Fleiße, seinem gewaltigen Können, seiner Gewissenhaftigkeit, die an deutsche Ehrlichkeit erinnert. Und wenn ich in ihm auch den Verderber und Zerstörer einer hohen Kunst erblicke, die mir lieb und teuer geworden ist, sein großes, geniales Lebenswerk, oft unter bitteren Entbehrungen geschaffen, wird mir stets staunende Ehrfurcht abnötigen.

ANHANG

Verzeichnis der Arbeiten des Verfassers, die in diesem Buche benutzt worden sind.

Utamaro. Mit 45 bunten und schwarzen Tafeln und Abbildungen, einschließlich eines Farbenholzschnittes und 10 Schrifttafeln. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1907.

Utamaro als Tiermaler. Mit 7 Abbildungen. Kosmos VI. Heft 9. Stuttgart 1909.

Kurzer Abriß der Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Aus dem offiziellen Ausstellungskatalog „Japan und Ostasien in der Kunst". München 1909.

Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Straus-Negbaur in Frankfurt a. M. Mit 1 Farbenbild und 25 schwarzen Abbildungen. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 1909.

Japanische Farbenholzschnitte. (Ausstellung Straus-Negbaur.) Frankfurter Zeitung 1909, No. 335.

Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten. Mit 23 Abbildungen. München und Leipzig (1910). R. Piper & Co. Dies Buch nimmt besonders auf Gedichte der Holzschnittmeister und ihre Illustrationen zu anderen Gedichten Rücksicht.

Suzuki Harunobu. Mit 53 Abbildungen. München und Leipzig 1910. R. Piper & Co.

Sharaku. Zeitschrift für Bücherfreunde. Neue Folge, 2. Jahrgang, Heft 5 6.

Sharaku-Probleme. Ein Kapitel zur Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel. Orientalisches Archiv (Hugo Grothe). Jahrgang I, Heft I. Leipzig 1910. Karl W. Hiersemann.

Rezension der „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" von W. v. Seidlitz, 2. Auflage, ebenda. Jahrgang I, Heft II, 1911.

Sharaku. Mit 87 Abbildungen und 3 Farbentafeln. München und Leipzig 1910. R. Piper & Co. Durch Verwechslung zweier sehr ähnlicher Blätter derselben Sammlung ist auf Abbildung 10 ein falsches Bild reproduziert. Es muß heißen: „Katsukawa Shunchō, Schule des usw."

Erklärung technischer Ausdrücke aus dem Gebiete des Meisterholzschnitts.

Azuma-nishiki-ye „Ostlandbrokatbilder“ (Ostland = Yedo) nannte Harunobu seine 1765 erfundenen Buntdrucke mit beliebig vielen Platten.

beni-ye „Safranbilder, ca. 1725 von Izumiya Gonshirō erfunden. S. 33.

e = *ye.*

fude = Pinsel.

gwa = Bild, gemalt von.

gwahon = Bilderbuch.

hammoto = Drucklegung, Verlag.

han = Druck.

hashirakakushi = naga-ye.

hikkō = Pinselkopie.

hitsu = fude.

hon = Buch.

hosoye = Schmalbild. Kleines Hochformat, von Torii I ca. 1700 eingeführt. S. 26.

ichiryū = eigener Stil.

in = Stempel, Signet.

kakemono, aufgehängtes Gemälde in Form eines schmalen Streifens.

kakihan, Künstlerzeichen, cf. Vorbemerkung zum Signaturenverzeichnis.

kira-ye oder *kirara-ye* „Glimmerbilder“, 1790 von Sharaku erfunden. S. 98.

makimono ist ein quergerollter Bildstreifen.

makurazōshi, „Kopfkissengeschichtsbuch“ = shungwa.

naga-ye, „Langbild“, Druck in schmalem Hochformat, wohl von Torii Kiyoshige eingeführt. S. 27.

nishiki-ye „Brokatbilder“, frühe Bezeichnung für Holzschnitte überhaupt.

sambukutsui = Triptychon.

shikishi sind gemusterte Papierstreifen für Gedichte.

shimpan = „Neuer Druck“, auch „neue Auflage“.

shungwa, „Frühlingsbilder“, erotisches Buch oder Album.

surimono, Holzschnitte in meist prachtvoller Ausführung, ursprünglich als Neujahrskarten. S. 70. Abb. 39, 70.

tan-ye, „Bleioxyd-Bilder“. Erfunden von Torii I Kiyonobu 1703. S. 27.

tanzoku = shikishi.

uki-ye, Volksbilderbogen, erfunden von Okumura Masanobu. S. 33, 36.

Ukiyo-ye, Bilder im Stile des Ukiyo Matahei. S. 8.

urushi-ye, Leimbilder, „Lackbilder“, erfunden von Okumura Masanobu ca. 1720. S. 33.

waraibon, warai-ye, „Lachbuch“, „Lachbilder“, = shungwa.

ye = Bild.

Yedo-ye, „Yedo-Bilder“, die von Moronobu erfundenen Holzschnitte. S. 14.

yehon = Bilderbuch.

yezōshi = illustriertes Geschichtenbuch.

yezukushi = Bilderfolge.

Einige der bekanntesten Signaturen der Holzschnittmeister.

Diese Tabelle gibt 100 Signaturen in Faksimile und Originalgröße und soll besonders Anfängern von Holzschnittsammlungen das Bestimmen ihrer Blätter erleichtern. Daher sind auch neuere Meister, deren Blätter leicht zu erwerben sind, wie die Toyokuni- und Hokusai-Schüler, berücksichtigt, die im Buche selbst keine Aufnahme finden konnten. Kurze Notizen reihen sie in die Sippen ein. Von einem Abdruck der Namen in der Form des heutigen japanischen Satzes, wie ihn Strange gab (vgl. auch von Seidlitz), glaubte ich Abstand nehmen zu müssen, da die Signaturen meist mehr oder weniger stark kursiv geschrieben sind. Kein Anfänger würde z. B. ahnen, daß No. 37 „Yeishi“ mit dem „Yeishi“, wie Strange den Namen abdruckte, identisch sein könnte. Es ist vielmehr erforderlich, daß man sein Auge an die Art, wie die Meister selbst signierten, gewöhnt. Die Signaturen sind auf den Originalen (meist aus meiner Sammlung) durchgezeichnet. Was sie dadurch an Schwung einbüßen, gewinnen sie an Objektivität. Wie wichtig ein Faksimile zur Bestimmung ist, möge folgender Fall illustrieren: No. 58 zeigt die Signatur des Hidemaro, der die Eigentümlichkeit hatte, seine Namenszeichen in großen Zwischenräumen zu setzen. Angenommen, das erste Zeichen wäre völlig zerstört, so wüßten wir doch allein aus dem Spatium der zwei letzten Zeichen, daß dieser Meister unter den 25 Maro nur Hidemaro sein kann. So bestimmt das Toyo-Zeichen No. 70, das wie in einem Schnürleib steckt, gegenüber dem Toyo-Zeichen No. 69 seinen Träger mit Sicherheit als Toyokuni II gegenüber I; vgl. auch No. 4 und 7.

Das gwa hinter den Namen bedeutet: „gemalt“, das fude (hitsu): „Pinsel“, das zu „Bild“. Viele Meister führten auch neben bestimmten Signets ein besonderes Zeichen, das Kakihan (No. 23, 68), das indessen öfter auf ihren Gemälden, als auf ihren Holzschnitten vorkommt.

Die Signaturen sind ungefähr in der Reihe der Schulen wiedergegeben, wo nicht das Hineinpassen in den Raum kleine Verschiebungen erforderte.

Verlegerzeichen werde ich erst in meiner „Geschichte des japanischen Holzschnittes“ geben. Hier ist nur (No. 89) eins der berühmtesten abgebildet, zugleich die auf den meisten Holzschnitten vorhandene Verkaufsmarke „kyoku“, etwa: „höchst vortrefflich“, in einem Kreise.

1. „Maler Hishikawa Moronobu.“ 1683.
2. „Nishikawa Sukenobu zu.“ 1739.
3. „Maler Torii (I) Kiyonobu.“
4. „Torii (I) Kiyonobu fude.“
5. „Torii (II) Kiyomasu fude.“
6. „Torii Kiyotomo fude.“
7. „Torii Kiyonobu (II, Shirō) fude.“
8. „Torii (III) Kiyomitsu (I) gwa.“
9. „Torii Kiyohiro fude.“
10. „Torii (IV) Kiyonaga gwa.“
11. „Torii (IV) Kiyonaga gwa.“
12. „Des V. Torii Kiyomitsu (II) Pinsel.“
13. „Des Okumura Masanobu Pinsel.“ (Kürbisflasche mit) „Beimon“. (Echtheitsstempel mit:) „Tōrishio-Straße. Safranbilder (beni-ye) von feinster Färbung. Gedruckt bei Okumura. Weil von meinen Bildern Fälschungs-

drucke existieren, gebe ich sie mit diesem Flaschenkürbisstempel heraus."

14. „Von Hogetsudō Tanchōsai Okumura Bunkaku Masanobu Baiwō gemalt." (Kürbisflasche mit archaischem:) „Tanchōsai."
15. „Des japanischen Malers Okumura Toshinobu Pinsel."
16. „Des Malers Nishimura Shigenaga Pinsel." (Im Signet archaisch:) „Shigenaga."
17. „Maler Nishimura Magosabrō (= Shigenaga)."
18. „Ishikawa Toyonobu" (Signet mit:) „Ishikawa-Sippe" „Toyonobu" (archaisch).
19. „Suzuki Harunobu gwa."
20. „Kōryū (Kōryūsai) gwa."
21. „Kitao Shigemasa gwa."
22. „Kitao Shigemasa gwa" aus der „Seidenzucht"1786,spätereAusgabe.
23. „Katsukawa Shunshō." (Kakihan des Meisters.) 1780.
24. Das Vasensignet des Shunshō mit archaischem „Hayashi" (=Wald). (S. 54.)
25. „Shunshō gwa."
26. „Shnuyei gwa."
27. „Shunkō gwa."
28. Das Vasensignet des Katsukawa Shunkō mit dem archaischen „Ki" (= Baum), wonach er gegenüber seinem Lehrer (S. 54) „Kleiner Topf", „Ko-tsubo", genannt wurde.
29. „Chūrinsha Katsukawa Shunchō." (Das große Signet wage ich noch nicht zu lesen.) 1790.
30. „Shunzan gwa."
31. 32. Rote Stempel des Shumman auf Surimonos.
33. „Kubo Shumman gwa."
34. Katsukawa „Shunsen (Schüler des Shunyei) gwa."
35. „Kyōden Dichter, Kitao Masanobu Maler." Das Signet wage ich noch nicht zu lesen.
36. „Santō Kyōden (= Kitao Masanobu) gwa."
37. „Yeishi (I) gwa."
38. Teekannenförmiges rotes Signet des Yeishi von 1798.
39. „Yeishō zu." Lesung des Vornamens unsicher.
40. „Chōkōsai Yeishō gwa."
41. „Yeiri gwa."
42. „Yeizan gwa." Yeizan I.
43. 44. „Kikugawa Yeizan fude." Yeizan I.
45. „Yeisen gwa." Als Signet rote Schildkröte.
46. „Yeisen gwa."
47. „Keisai (= Yeisen) gwa." Masayoshi hat ein anderes Keisai.
48. „Yeisui gwa."
49. „Yeiju gwa." Schüler des Yeishi.
50. „Yeishin."
51. Toyoaki-Stempel des Utamaro I von 1789.
52. „Utamaro gwa."
53. „Des echten (Shōmei) Utamaro Pinsel." (Signet mit) „Honke".
54. „Des Herrn Kitagawa Murasakiya Utamaro Pinsel." (Signets mit archaischem:) „Utama.o" und „Minamoto". 1804.
55. „Utamaro fude."
56. „Kikumaro fude."
57. „Kwanunsai Tsukimaro fude."
58. „Hidemaro gwa." Beachte die Spatien zwischen den Zeichen.
59. „Shikimaro gwa."
60. „Chikamaro." Vorname? Später Schüler des Utamaro I.
61. „Sekijō fude." Mitschüler des Utamaro I bei Sekiyen, später sein Schüler.
62. „Shūchō gwa." Schule des Utamaro I, Tamagawa-Sippe.
63. „Bunrō gwa." Schule des Utamaro I.
64. „Fuyō gwa." Wie 61.
65. „Nagayoshi gwa."

1 畫師菱川師宣

2 西川祐信圖

3 鳥居清信

4 鳥居清信筆

5 鳥居清信筆

6 鳥居清朝筆

7 鳥居清倍筆

8 鳥居清滿画

9 鳥居清廣筆

10 清長畫

11 清長画

12 五代目 鳥居清滿筆

13 奥村政信筆

14 芳月堂 丹鳥齋 奥村文角政信 梅翁

15 大和画工 奥村利信筆

16 畫工西村重長筆

17 繪師西村孫三郎

18 石川豊信

19 鈴木春信画

20 湖龍画

21 北尾重政画

22 北尾重政画

23 勝川春章

24

25 春章画

26 春英画

27 春好画

28

29 中林舎勝川春潮

30 春山画

31

32

33 窪俊満画

34 春扇画

35 京傳案 北尾政演画

36 山東京傳画

37 栄之画

38

39 應需 [illegible]圖

40 鳥高齋 榮昌画

41 栄里画

42 英山画

43 菊川英山筆

44 菊川英山筆

45 英泉画

46 英泉画

47 溪斎

48 栄水画

49 榮壽画

50

51

52 哥麿画

53 正銘 哥麿筆

54 喜多川舎 紫屋歌麿筆

55 哥麿筆

56 秀麿筆

57 月麿圖

58 秀麿画

59 式麿画

60 月麿

61 石上筆

62 舟調画

63 文調画

64 風養画

65 長喜画

66 栄松齋子興筆

67 長秀

68 豊國画

69 豊國画

70 豊國画

71 國貞画

72 香蝶樓豊國画

73 歌川豊春画

74 豊廣画

75 一勇齋國芳

76 一勇齋國芳画

77 國安画

78 一壽齋國政畫

79

80 一雄齋國輝画

81

82 玉蘭齋貞秀画

83 貞虎画

84 歌川貞重画

85 一猛齋芳虎画

86

87

88 魁齋芳年筆

89 東洲齋寫樂画

90 歌舞妓堂画

91

92

93 北齋

94

95

96 卍

97

98

99

100

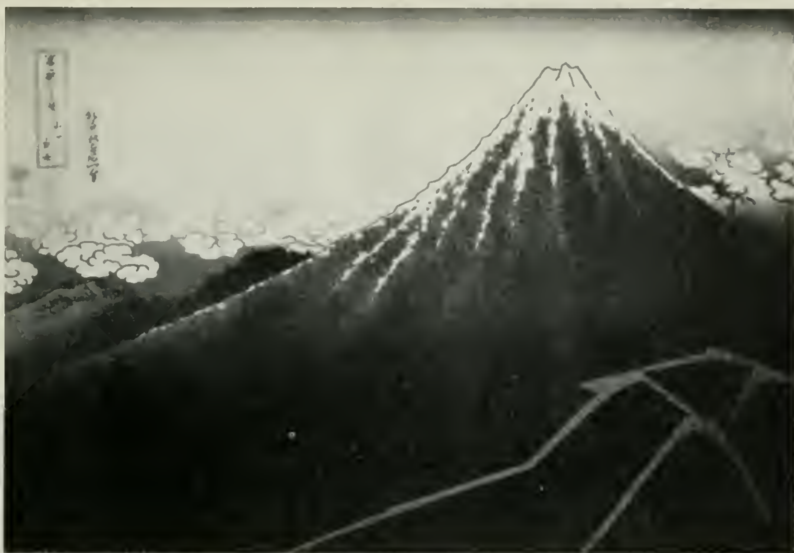


66. „Yeishōsai Shikō (Nagayoshi) fude."
67. „Nagahide," Signet in Blumenform.
68. „Toyokuni (I) gwa." Kakihan. Frühzeit.
69. „Toyokuni (I) gwa."
70. „Kōsotei Toyokuni (II) gwa."
71. „Kunisada (I Toyokuni III) gwa."
72. Kürbisflasche mit Kōchōrō Toyokuni (III) gwa."
73. „Utagawa Toyoharu gwa."
74. „Toyohiro (I) gwa."
75. „Ichiyūsai Kuniyoshi (I) Scherzbild."
76. „Ichiyūsai Kuniyoshi (I) gwa" in eigentümlicher Kartusche.
77. „Kunimune gwa," Schüler des Toyokuni-Schülers Kuninaga.
78. „Ichijusai Kunimasa gwa." Schüler und Mitarbeiter des Toyokuni I.
79. „Kunikiyo gwa." Schüler des Toyokuni III. Signet?
80. „Utagawa Kuninao fude." Schüler des Toyokuni I.
81. „Ichiyūsai Kuniteru gwa." Schüler des Toyokuni III?
82. „Gyokuransai Sadahide gwa." Schüler des Toyokuni III.
83. „Sadatora gwa." Schüler des Toyokuni III.
84. „Utagawa Sadashige gwa" Schüler des Toyokuni III, vielleicht noch des Toyokuni I.
85. „Ichimosai Yoshitora gwa." Schüler des Kuniyoshi I.
86. „Yoshitsuna gwa." Schüler des Kuniyoshi I.
87. Ichiyeisai Yoshitsuya gwa" (vgl. 76). Schüler des Kuniyoshi II.
88. „(Ichi-)kwaisai Yoshitoshi fude." Schüler des Kuniyoshi I.
89. „Tōshūsai Sharaku gwa." Verkaufsmarke und Verlegerzeichen des Tsutaya Jūzabrō († 1797), des berühmtesten Verlegers von Yedo.
90. Kabukidō gwa." (Sharaku.)
91. 92. „Hiroshige (I) gwa."
93. „Hokusai." 1800.
94. „Hokusai gwa."
95. „Gwakyōjin (der malverrückte Mann) Hokusai gwa."
96. Die Crux suastica (Manji) als Signatur des Hokusai. 1835.
97. „Hokusai" mit Kana-Lesung. 1799.
98. „Hokkei." Schüler des Hokusai.
99. „Shinsai." Surimono-Meister. Schüler des Hokusai.
100. „Kyōsai." Bedeutendster Schüler des Hokusai.

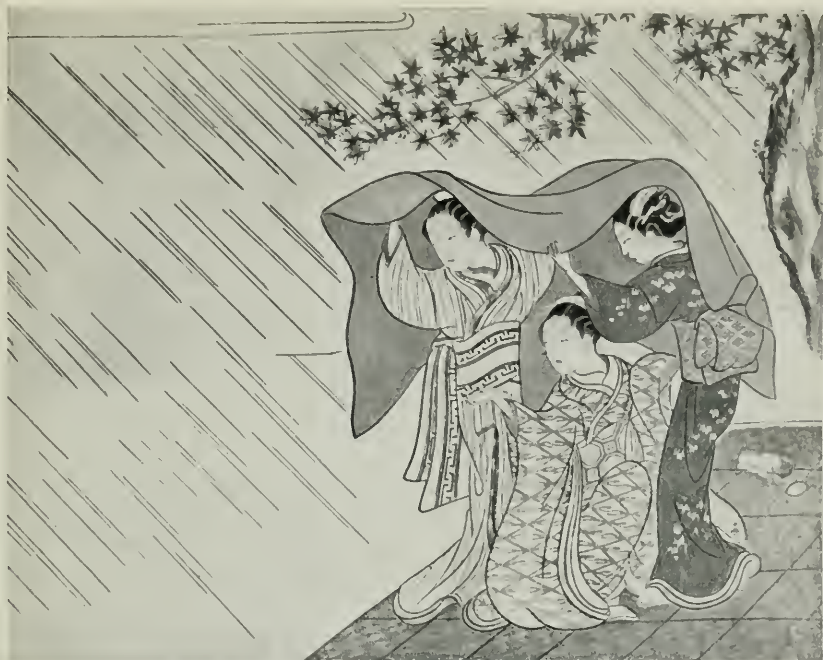
Alphabetisches Namensverzeichnis der Holzschnittmeister.

Die Zahlen bedeuten die Seiten des Buches. Gesperrt gedruckt sind die Sippennamen, **fett** gedruckt die Hauptnamen der einzelnen Meister. S. bedeutet, daß der betreffende Meister oder der Name nur im Verzeichnis der Signaturen genannt ist, die Zahl dahinter gibt die Nummer der Signatur. = bedeutet, daß der Name nur eine andere Lesart derselben Namenszeichen ist. s. = siehe. Ein ✶ besagt, daß der Name einer Meisterin eignet.





Bücher über japan. Kunst aus dem Verlage R. Piper & Co., München



Harunobu: Mädchen unter rotem Ahorn, vom Platzregen überrascht

Probe-Illustration aus HARUNOBU von Dr. Julius Kurth

Mit 53 Abbildungen und einer Farbentafel. Geb. M. 4.—

Der HANNOVERSCHE COURIER schreibt: Die Kunst des Harunobu ist eine echt japanische Blume im Herzen des alten Libelleneilandes selbst blühend, wie der Lotus im Teiche von Shinowasu zu Yedo. Man müßte bei ihrer Betrachtung das Klimpern japanischer Gitarren oder das Zirpen japanischer Feldgrillen oder den Ruf des Blütenvogels Hototogisu hören . . . Hinter ihr steht der größte Farbenträumer des Meisterholzschnittes: Harunobu . . . Kurths Verdienst ist einmal die Präzisierung aller der verwirrenden Probleme des Harunobufrageknäuels, wobei der an sich schon für Japanholzschnitte Interessierte eine ungewöhnliche Bereicherung seiner Kenntnisse durch die reichen Erfahrungen dieses Japankenners erfährt. — Was sonst bei Bilderbeschreibungen langweilig zu sein pflegt, ist dank seiner treffenden und poesievollen Sprache ungewöhnlich reizend und genußreich zu lesen.

JAPANISCHE LYRIK

Eingeleitet und übersetzt von Dr. Julius Kurth. Mit 24 Abbildungen nach japanischen Holzschnitten. Geh. M. 1.80, geb. M. 2.80. LUXUS-AUSGABE: 50 numerierte Exemplare auf Kaiserlich - Japan, gebunden in japanische Rohseide, M. 12.—

Die SCHLESISCHE ZEITUNG schreibt: Dr. Kurth bringt selbständige und trotzdem künstlerische Übersetzungen nach den Originalen. Um den sonderbaren Reiz gerade der japanischen Lyrik zu genießen, bedarf es eines gewissen Sicheinfühlens in diese uns anfangs etwas fremd anmutende Kunstform. Dann aber wird man finden, was für eine Fülle von zartester Poesie in ganz kleinen Fünfzeilern enthalten ist.



Vincent van Gogh: Baum (Zeichnung)

VINCENT VAN GOGH

von JULIUS MEIER-GRAEFE

Mit 40 Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. In eleg. Pappband M. 3.—

PAUL CÉZANNE

von JULIUS MEIER-GRAEFE

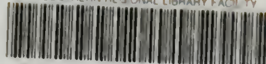
Mit 40 Abbildungen. In eleg. Pappband M. 3.—

Über diese Monographien, die ersten in Deutschland über die beiden Künstler, urteilte die Presse:

HANNOVERSCHER COURIER: Der besondere Wert Meier-Graefes liegt in seiner persönlichen Leidenschaft; nur eine leidenschaftliche, große Seele kann die Kunstwerke der vom Großen ergriffenen Menschen aufgreifen, begreifen und in anderer Form produzieren. In seinen Büchern steht die Person Meier-Graefes so wenig im Vordergrund wie ein Dichter in seinen Heldenliedern. Er verschwindet fast vollkommen, wie in seiner Cézanne-Monographie. Die Meditation über den „Mystiker" Cézanne gehört zu den besten Arbeit n Meier-Graefes.

WESTERMANNS MONATSH F E Julius Meier-Graefe, der beste Kenner französischer Malerei, weiß in seiner Monographie van Goghs mit der eigentümlichen Werbekraft seines Stils mancherlei Schwierigkeiten des Verstandnisses hinwegzuräumen, denen dieser Künstler bisher auch bei sonst kunstverständigem Laienpublikum begegnete.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 435 678 8